М. Л. Гаспаров

МЕТР и СМЫСЛ



Об одном из механизмов культурной памяти

М. Л. Гаспаров

МЕТР и СМЫСЛ

Об одном
из механизмов
культурной памяти



ББК 83
Г22

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 годы)

Г22 **Гаспаров М. Л.**
МЕТР И СМЫСЛ. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.

ISBN 978-5-9582-0045-0

Михаил Леонович Гаспаров – известный ученый, специалист по русской и античной литературе, по поэтике и стиховедению. В данной книге раскрываются смысловые ассоциации, связанные со стихотворными размерами; прослеживаются традиции русской поэзии от XVIII в. до последних советских и постсоветских десятилетий. Анализируя смысловые ореолы стихотворных размеров, ученый утверждает, что связь между метром и смыслом есть связь не органическая, а историческая.

Гаспаров работал над книгой почти 20 лет.

Издание предназначено для лингвистов, литературоведов и широкого круга знатоков и любителей поэзии.

ББК 83

ISBN 978-5-9582-0045-0

ВВЕДЕНИЕ

Есть детский вопрос, который стесняются задавать литературоведы: почему поэт, начиная стихотворение, берет для него именно такой-то размер, а не иной? Как на все детские вопросы, на него очень трудно ответить.

Первый напрашивающийся ответ будет такой: значит, в звучании каждого размера есть что-то, от природы имеющее ту или иную содержательную окраску – хотя бы самую неопределенную, чисто эмоциональную. Иными словами, связь между метром и смыслом есть связь органическая. Такой ответ не раз давали сами поэты: например, в начале пути новой русской поэзии – Ломоносов, в конце – Гумилев. Ломоносов [1965, 486–494] в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) пишет: «Чистые ямбические стихи... поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилей составленные, стихи к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся». Гумилев [1991, III, 31–32] в статье «Переводы стихотворные» (1919) пишет: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив, его область – пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и

качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движенье, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно легкого и мудрого бытия». Мы видим: движение звука в метрической стопе здесь прямолинейно уподобляется некоторому душевному движению; любопытно, что ямб с хореем противопоставляются, с одной точки зрения, как восходящий и нисходящий размеры, с другой – наоборот.

Импрессионистические оценки такого рода по самому характеру своему не выдерживают критики: для любого метра могут быть представлены несчетные примеры, противоречащие объявленной характеристике. Поэтому стиховедение, хоть сколько-то притязающее на научность, в лице Г. Шенгели [1940, 24] вынуждено было заявить: «Любой размер может быть применен для любой тематики; указания «теории словесности» о «пригодности» или «непригодности» того или другого размера для той или иной темы – необоснованны и расходятся с практикой. Для собственного стихотворения лучше всего избирать тот размер, в который легче и свободней укладываются первые строки, первые фразы, которые желательно сказать». «Легче и свободней» – понятия относительные: легче и свободней всего любые фразы укладываются, как известно, в свободный стих, если же поэт вместо этого примеривает какие-то более строгие формы, значит, поиск более «подходящего» или менее «подходящего» размера все-таки происходит, только не в сознании, а в подсознании. Поэтому сам же Шенгели

делает оговорку, в которой переходит от первого напрашивающегося ответа ко второму.

Второй напрашивающийся ответ будет такой: значит, в звучании каждого размера есть что-то, по привычке (а не от природы) имеющее ту или иную содержательную окраску. Иными словами, связь между метром и смыслом есть связь историческая. Шенгели продолжает [1940, 24–25]: «Кроме того, иногда поэт учитывает известную традицию в употреблении данного размера: так, например, Багрицкий в поэме «Дума про Опанаса», изображая гражданскую войну на Украине, применил тот же размер, которым пользовался Шевченко, изображая в «Гайдамаках» также вооруженную борьбу украинских народных масс; тем самым Багрицкий напоминал читателю все те образы, которые он освоил при чтении Шевченка». В более поздней и подробной работе «Русское стихосложение» (не издано; цит. по: РГАЛИ, 2861, 1, 76, л. 94–95) Шенгели останавливается на этом детальнее. «Поэт нередко, особенно работая над крупными вещами, учитывает известную традицию в применении данного метра, учитывает положительно (следуя ей) или отрицательно (отвергая ее). Так, драматические произведения в стихотворной форме в XVIII в. писались особым видом 6-ст. ямба... и этот метр был традиционен; после пушкинского «Бориса Годунова» для стихотворных драм стал традиционен 5-ст. ямб, но нерифмованный, «белый». Лермонтовская «Песня про купца Калашникова» и брюсовское «Сказание о Петре разбойнике» написаны тем стихом, который применялся в старинных народных былинах. Сюжетные баллады, как «Песнь о вещем Олеге» Пушкина или «Баллада об арбузах» Багрицкого, согласно традиции

романтической баллады, написаны сочетанием 3- и 4-стопных строк; то же сделал и Маяковский, говоря о балладе в начале поэмы «Про это». В основе использования традиционных для данной темы или для данного жанра метров обычно лежит стремление напомнить читателю те образы и переживания, которые связаны с прочитанными ранее произведениями сходного типа, и тем усилить впечатление от данной вещи... Традиционность того или иного метра порою <даже> препятствует его применению для той или иной темы. Например, гекзаметр... настолько «сросся» с образами и тематикой древнегреческих и латинских поэм, что применение его для современной тематики затруднительно – и не потому что он «не годится» сам по себе, а потому что связанные с ним ассоциации будут тормозить проникновение читателя в ход мыслей и переживаний современного поэта». [ср. Постоутенко 1993].

Здесь можно напомнить об одном эксперименте, оставшемся почти незамеченным. В 1978 г. были опубликованы результаты опыта по машинному сочинению стихов [Кац 1978]: в машину был вложен словарь «Камня» О. Мандельштама и правила сочетания этих слов в стихи; машина выдала 21 отрывок разных стихотворных размеров (от 4 до 12 строк). Казалось бы, заданный словарь должен был обеспечить хотя бы отдаленное ощущение близости получающихся текстов к поэтике Мандельштама. Этого не произошло. Вот примеры: *Умирающий – в смятеньи. Вновь как тень, огни дрожат, Вновь над бездною движенья – Где-то далека душа... Крик смертельный рядом, зыбкий, Тлели в хрустале глаза, Шелест мечется с улыбкой, Где-то в чаще небеса. Или: Стань покорно горе. Томно тишь летит И прозрачно море Тайно шелестит. И бежит земная Незаметно тень: Медленно лесная Славит*

влажный день. Конечно, главная причина несходства – в семантической разлаженности получающихся строчек, напоминающей скорее о поэтике Хлебникова или Бурлюка. Но существенно и то, что приведенные примеры сложены 4-ст. и 3-ст. хореем, нехарактерными для Мандельштама; поэтому первый пример легче представить вышедшим из-под пера, скажем, молодого Блока, а второй – молодого Брюсова. Для впечатления от стихотворного текста ритм оказывается важнее, чем словесное наполнение. С. М. Бонди рассказывал о проекте постановки «Бориса Годунова», где одинокий монолог Григория «Что за скука, что за горе наше бедное житье!» был передан хору пьянствующих чернецов только потому, что 8-ст. хорей звучал очень уж соблазнительно-разгульно.

Заметим оговорку, сделанную Шенгели: «особенно работая над крупными вещами». Действительно, в крупных вещах традиционность стихотворных размеров всего ощутимее, и число примеров здесь можно долго умножать. Всякая поэма, написанная терцинами, будет неминуемо вызывать воспоминания о «Божественной комедии» Данте; написанная 4-ст. ямбом с вольной рифмовкой – о романтической поэзии пушкинского и лермонтовского времени вообще; написанная 4-ст. ямбом с парной мужской рифмовкой – конкретнее, о «Шильонском узнике» и «Мцыри»; написанная 4-ст. хореем с женскими нерифмованными окончаниями – о «Калевале» и «Гайавате» (а будь это короткое стихотворение, скорее вспомнился бы Гейне) и так далее. Мало того, можно сказать, что это относится не только к цельным длинным вещам, но и к вереницам единообразных коротких вещей. Всякое стихотворение, написанное в форме сонета, с такой же

отчетливостью вызывает воспоминания обо всех сонетах мировой литературы; то же относится и к рондо, и к другим твердым формам. Но действует ли это объяснение – семантика «от привычки» – для небольших лирических стихотворений в неканонизированных формах?

Разрозненные наблюдения на этот счет стали собираться еще с 1910–1920-х годов: у Б. Томашевского в замечаниях о Пушкине (потом они срослись в классическую статью «Строфика Пушкина» [Томашевский 1959, 202–324], у Б. Эйхенбаума – о Лермонтове, у К. Чуковского – о Некрасове, у И. Н. Розанова – о самых различных поэтах. Первая кристаллизация их в теоретический тезис происходит у Р. Якобсона в статье 1937 г. о поэтике К. Г. Махи [Якобсон 1979, 465–466]. Якобсон обратил внимание на русский 5-ст. хорей: он выстроил в ряд три заведомо перекликающихся стихотворения – «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева и «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока (впервые эту перекличку отметил еще О. М. Брик; см.: Шапир 1991, 37), – подкрепил их фрагментами из «Вавилы и скоморохов» в начале, из Есенина («До свиданья, друг мой, до свиданья…») и Поплавского («...Скоро ли ты перестанешь быть?») в конце и сделал вывод: для этой традиции («цикла») русского 5-ст. хорея характерны динамическая тема дороги в сочетании со статической темой безнадежного скорбного одиночества и смертного ожидания. «Метр сам по себе приобретает смысл. Отдельные метры имеют в поэтической традиции каждый свою потенциальную символику... природные и традиционные склонности метра». Заметим эту колеблющуюся неоднозначность: «природные и традиционные склонности метра», – наряду с не-

сомненной традицией, в которую выстраиваются стихи от Лермонтова до Поплавского, Якобсон хотел бы усмотреть в них и некоторую «природную склонность» метра: неровный ритм русского 5-ст. хорея (асимметричный стык сильных ударений на II и III стопах) «делает этот ритм особенно пригодным для темы взволнованной ходьбы». Так в самой передовой лингвистике XX в. вдруг оживает старинное ломоносовское желание найти «природную» семантическую склонность того или другого размера.

Замечания Якобсона, сделанные в статье на совсем другую тему, по-чешски, в малодоступном издании, долго оставались без внимания. Их развил, дополнил, систематизировал и представил как самостоятельную научную проблему К. Тарановский в статье «О взаимодействии стихотворного ритма и тематики» [Тарановский 1963], очень расширив сопоставительный материал («Шла в лесу толпа бродяг бездомных...» Мережковского, «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Пастернака, «Выходила на берег Катюша...» Исаковского, стихи Бунина и мн. др.). С этого и начинается современная разработка темы «метр и смысл». Ключевым понятием исследования становится термин «экспрессивный ореол» или «семантический ореол» стихотворного размера. У этого понятия своя причудливая история, прослеженная М. Шапиром [1991]: само слово «ореол» возникает у Б. Томашевского [Томашевский 1959, 20]: «Каждый размер имеет свой «ореол», свое аффективное значение»; эпитет «экспрессивный» появляется в парафразе В. Виноградова [Виноградов 1959, 28, без ссылки на источник]: «Все стихотворные размеры в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Каждый размер имеет свой экспрессивный «ореол», свое

аффективное значение»; вслед за этим об «экспрессивно-тематическом» ореоле говорит Л. Маллер [1970], об «идейно-тематическом» ореоле – О. Федотов [1977].

Эпитет «семантический» ненамеренно возник уже в наших работах, продолжавших Тарановского [Гаспаров 1979, 284], но, кажется, прижился в большей степени. Колебание между двумя эпитетами понятно: иногда на первый план выступают предметные, иногда – эмоциональные характеристики содержания ассоциативно связанного с тем или иным размером.

Можно было бы ожидать, что «взаимодействие стихотворного ритма и тематики», продемонстрированное Тарановским, найдет живой отклик в современной советской науке. Но реакция оказалась неожиданной. Официальная наша критика часто упрекала стиховедов в том, что они занимаются лишь формой стиха, не связывая ее с содержанием. Казалось бы, работа Тарановского устанавливала именно такую связь. И тем не менее, она была встречена с неприязнью. Возражения обычно имели поверхностный характер: во-первых, есть много стихотворений, написанных 5-ст. хореем, в которых темы пути нет, а во-вторых, есть много стихотворений, написанных другими размерами, в которых тема пути есть; стало быть, о связи формы и содержания здесь говорить нельзя. (Ответ на эти возражения будет предложен в этой книге далее.) Лишь изредка предпринимались попытки глубже обосновать органическое понимание единства стиха [Мерлин 1979 – через психофизиологический «тонус организма», 1987 – через образные понятия «энергетика» и «внутренний метр»; ср.: Маллер 1992]. Но за ними стояли серьезные методологические предпосылки.

Работа Тарановского исходила из понятий структурализма: литературное произведение представляет собой несколько уровней строения (начиная от фоники и метрики и кончая образным и идейным строем), на каждом уровне действуют свои автономные законы, а некоторые более общие законы действуют на всех уровнях и связывают их воедино. Господствовавшая в советском стиховедении концепция (наиболее глубоким теоретиком которой был Л. И. Тимофеев, а наиболее громким – Б. П. Гончаров) выдвигала против этого понятие целостности литературного произведения: идейный строй произведения находит выражение в лирическом характере, характер – в переживании, переживание – в интонации, интонация – в ритме и других элементах стиховой формы; таким образом, стих (как и все иное) в конечном счете определяется неповторимостью его конкретного содержания. Говорить о том, что метр стихотворения несет какую-то смысловую нагрузку, завещанную другими стихотворениями других поэтов и эпох, а не диктуемую однозначно идейно-эмоциональным содержанием данного стихотворения, было для сторонников такого взгляда решительно недопустимо. Как объяснить, что сотни поэтов, выражая тысячи оттенков мыслей и чувств, предпочитали укладывать их, например, в предельно единообразную форму сонета, – от таких вопросов теоретики этого направления уклонялись. Кажется, только Л. В. Щерба с вышедшей из моды честностью писал о разбираемом им стихотворении Пушкина «Воспоминание»: «...Что касается самого ямба, то мне неясен его смысл ...я не могу представить пьесу Пушкина, например, в хореях» [Щерба 1957, 37]. (Именно этот «смысл» стихового строя мы постараемся сделать понятнее в нашей кни-

ге, как Щерба сделал понятнее смысл языкового строя стихотворения.)

Противостояние структурного и «целостнического» подхода к семантике метра напоминало до некоторой степени то противостояние исторического и органического понимания связи метра и смысла, с которого мы начали наш разговор. «Целостнический» подход понимал единство произведения как органическое, структурный – как историческое. Второе понимание шире первого: структурализм не отрицает органической связи между элементами произведения, он лишь ограничивает круг ее действия. Органическая связь – это та, которая существует между элементами одного уровня: образного, языкового или стихового. Если в 4-ст. ямбе усиливается ударность первой стопы, то слабеет ударность второй стопы, и наоборот, – вот пример органической связи двух явлений. Историческая связь – это та, которая существует между элементами разных уровней: стихом и языком, стихом и образным строем. Один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», одна и та же фраза может быть изложена 4-ст. ямбом или 4-ст. хореем, но для поэта небезразлично, какое выбрать слово и какой размер. Почему? Потому что в исторической практике слова эти привыкли сосуществовать с разными стилями, а размеры эти – с разными жанрами и темами; избрать такое-то слово или размер – уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними. Одни из них крепче, другие слабей, но все они значимы и для писателя и для читателя. Замыкаясь в анализе «целостности» литературного произведения, мы рискуем отсечь эти ассоциации и тем самым обеднить его содержание.

Благодаря М. М. Бахтину, модным стало понятие «чужое слово»: ни один пишущий не изобретает свои слова сам, он получает их из рук пред-

шественников, со следами прежних употреблений, и успех пишущего зависит от того, насколько он сумеет использовать эти следы предшественников для достижения собственной цели. Точно так же и стихотворный размер, за редчайшими исключениями, бывает только «чужим», только воспринятым от предшественников. Если бы Пушкин создал 4-ст. ямб «Руслана и Людмилы» специально для этой поэмы, мы могли бы выводить его особенности прямо из ее содержания. Но 4-ст. ямб с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для «Руслана» безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними содержательных ассоциаций. Это – обычная форма функционирования механизма историко-культурной преемственности. Мы часто употребляем метафорические выражения «память слова», «память жанра» и пр. – с таким же правом мы можем говорить и о «памяти метра», которая тоже есть частица «памяти культуры».

Сопротивление со стороны «целостнического» направления надолго задержало распространение идей Р. Якобсона и К. Тарановского в русском стиховедении. Изучение семантических ореолов стихотворных размеров не запрещалось, но и не поощрялось; а изучение это – трудоемкое и кропотливое, и это также скорее отпугивало, чем привлекало многих исследователей. Так и оказалось, что на протяжении более двадцати лет почти единственным, кто занимался проблемой «метр и смысл», был пишущий эти строки. Цель этой работы была одна: продемонстрировать на как можно более широком материале, что семантические ореолы стихотворных размеров существуют, возникают, эволюционируют, взаимодействуют.

Говорить о каких-нибудь законах этого возникновения, эволюции, взаимодействия казалось нам преждевременным; мы бережно отмечали все, что нам представлялось намечающимися закономерностями, но к поспешным обобщениям не стремились. Всякая наука начиналась когда-то как искусство: один и тот же опыт получался у хорошего экспериментатора и не получался у слабого. Только когда Галилей внес точные подсчеты в физику, а Лавуазье – в химию, эти отрасли знаний стали науками. Изучение ритма стиха давно освоило точные методы и стало самой научной областью филологии; изучение семантики еще очень далеко от точных методов и вынуждено довольствоваться не доказательностью, а убедительностью. В разрыве между этими крайностями нам и приходилось составлять громоздкие центоны, образующие большую часть этой книги.

Мы сказали, что стремились работать «на как можно более широком материале» – чтобы показать связь метра и смысла прежде всего в массовом сознании культуры (как у поэтов, так и у читателей). Отсюда наше повышенное внимание к эпигонской поэзии, массовой песне, детским стихам. Конечно, здесь более, чем где-нибудь, следует помнить предостережение, сделанное когда-то Б. Томашевским по поводу «Байрона и Пушкина» В. Жирмунского: «Вообще, изучение бездарных виршеплетов, которому посвящена почти половина книги... более относится к области общественно-литературной патологии как форма графомании, чем собственно к истории литературы. От этого не спасут никакие методологические введения...» (Русский современник. 1924. № 2. С. 298). Честно признаемся, что работа с эпигонской поэзией, возможность посмотреть на русскую поэтическую культуру с такой внешней

точки зрения, где теряется разница между Фетом и Ф. Миллером, доставляла нам удовольствие. Работать нам пришлось в последние десятилетия советского силлабо-тонического истеблишмента, накануне нынешнего кризиса, создающего в поэзии новые стереотипы отношений метра и смысла, и эта роль «мертвого, хоронящего своих мертвецов», казалась нам историко-гигиенически полезной.

Результаты наших работ публиковались отдельными статьями; теперь, дополненные и систематизированные, они составили эту книгу. Нам очень хотелось бы представить читателю готовую теорию семантики стиха, хотя бы в самом грубом наброске, а весь накопленный материал использовать как иллюстрации к ней. Но этого не получилось: вероятно, эта молодая отрасль стиховедения еще не доросла до таких системных обобщений. Все, что мы можем, – это предложить читателю повторить наш путь, познакомиться с материалом и самостоятельно убедиться, можно ли на его основе говорить о метре как носителе семантики. Кто спешит перейти от материала к выводам, тот может ограничиться просмотром заключительных частей каждой главы и «Заключения» к книге в целом.

В книге десять глав, расположенных приблизительно в той последовательности, в какой велась работа. Главы о 4-ст. хорее с окончаниями ДМДМ и о 3-ст. хорее с окончаниями ЖМЖМ («Ах! почто за меч воинственный...» и «Горные вершины...»), имеют главной целью чисто количественный охват материала – все стихи этих размеров, которые удалось найти сперва в двух больших книжных сериях, а потом во всей русской поэзии вообще. Три главы рассматривают семантику объектов разного масштаба: сперва метра

(3-ст. ямба, «В минуту жизни трудную...»), потом размера (3-ст. амфибрахия, «По синим волнам океана...»), потом разновидности размера (4–3-ст. хорея с окончаниями ЖМЖМ, «Спи, младенец мой прекрасный...»). Остальные главы пытаются поставить более широкие проблемы: охватить размер, настолько массово употребительный, что на первый взгляд он кажется нейтральным (4-ст. хорей, «На воздушном океане...»), вникнуть в те детали ритма, от которых зависит семантический ореол размера (гексаметр, «Это случилось в последние годы могучего Рима...»), промоделировать само понятие семантического ореола и вписать семантическую историю русского стиха в семантическую историю европейского стиха (5-ст. хорей, «Выхожу один я на дорогу...»). Разделы о 4-ст. ямбе ДМДМ и о 4-ст. дактиле ДДДД («По вечерам над ресторанами...» и «Тучки небесные, вечные странники...») служат на этом фоне лишь занимательными отступлениями. Почему большинство разделов озаглавлены стихами Лермонтова, а не иного поэта, читателю станет ясно, когда он прочтет всю книгу.

Работа эта велась много лет, за это время появлялись новые издания старых поэтов, которые мы не всегда успевали учесть: поэтому приходится просить прощения за то, что в списках источников, приложенных к каждой главе, ссылки делаются подчас на разные издания. Мы включили в эти списки – для полноты картины – также и некоторые стихотворения, в тексте не цитируемые и не упоминаемые.

Эту книгу я хотел бы посвятить светлой памяти Кирилла Федоровича Тарановского, которому она обязана своим возникновением.

Глава 1
«АХ! ПОЧТО ЗА МЕЧ ВОИНСТВЕННЫЙ...» 4-ст. хорей с окончаниями ДМДМ: нахождение ореола

Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких. Поэт «подбирается» к духу произведения посредством размера. Таящуюся в употреблении стандартных размеров опасность механистичности речи каждый поэт преодолевает по-своему, и чем сложнее процесс преодолевания, тем сложнее становится – и для него самого, и для читателя – картина данного душевного состояния. Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевленные – одухотворенные – предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма еще менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише). Во всяком случае, у каждого стихотворца есть свои излюбленные, доминирующие размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию автора.

И. Бродский. Об одном стихотворении

1. Предыстория. По подсчетам современных исследователей, 17–18% слов русского языка имеют дактилическое окончание [Гаспаров 1974, 81–86; ср.: Рейсер 1969, 377]. Из этого можно было бы заключить, что дактилическая рифма в русском языке вполне естественна и должна быть употребительна. На самом деле это не так.

Система русского классического стихосложения, установленная Тредиаковским и Ломоносовым, опиралась прежде всего на опыт западноевропейского стиха их эпохи, а в этом стихе дактилической рифме фактически не было места. Во французской поэзии, которая была законодательницей норм, дактилических окончаний в словах и стихах не существовало. В немецкой поэзии, которая была посредницей между французским стихосложением и русским, дактилические окончания, благодаря «небентонам», пририфмовывались к мужским (Zeit-Frömmigkeit и т. п.). Поэтому и первые русские силлаботонисты не обратили на дактилическую рифму почти никакого внимания. Они упоминали в трактатах о ее существовании, применяли ее в специально сочиняемых примерах («Вьется кругами змия по траве, обновившись в расселине» – Ломоносов; «Не всегда дожди льют наводнения...» – Тредиаковский); поздний Тредиаковский вставляет строки с дактилическими рифмами в сложные барочные строфы «Эпиталамической оды» («Дайте руки сердцем искренним В твердый знак любви пред выспренним!»); но все это были исключительные случаи.

Наоборот, для русского фольклорного стиха дактилические окончания были и оставались в высшей степени характерны. В эпическом стихе они господствуют (только для духовного стиха, более позднего жанра, характерно женское окончание), в лирическом стихе – по крайней мере преобладают [Гаспаров 1978; Бейли 1993]. На фоне норм классического стиха XVIII в. дактилические окончания отчетливо воспринимались как примета народного стиха, как экзотика «народного

духа». Поэтому неудивительно, что когда с первыми веяниями предромантизма в русском литературном стихе стали появляться имитации русского народного стиха, то почти все они были оснащены белыми дактилическими окончаниями (с возможными сверхсхемными ударениями на последнем слоге). Как мы постарались показать в другом месте [Гаспаров 1978], основа русского народного стиха – 3-иктный тактовик, совмещающий ритмические вариации, часть которых совпадает с силлабо-тоническими размерами:

Как во городе во Киеве...	4-ст. хорей
Как во городе да во Киеве...	«5-сложник» 5+5
Как во городе было во Киеве...	3-ст. анапест
Как во славном городе во Киеве...	5-ст. хорей
Как во славном было городе во Киеве...	6-ст. хорей

Почти все эти размеры были использованы в XVIII – начале XIX в. для литературных имитаций народного стиха, и почти все – с дактилическими окончаниями:

На минуту позабудемся В чародействе красных вымыслов... (4-ст. хорей, Карамзин);

О, темна, темна ночь осенняя! Не видать в тебе ни одной звезды... («5-сложник», Львов);

Оседлаю коня, коня быстрого; Полечу, понесусь легким соколом... (3-ст. анапест, Тимофеев);

Корабли мои объехали Сицилию, И тогда-то были славны, были громки мы... (6-ст. хорей, Львов).

Любопытно, что когда поэты смелее использовали ритмические возможности народного тактовика – не замыкались в пределах одной ритмической вариации, а играли их совмещением, – то

потребность в дактилических окончаниях отпадала: их нет ни в сумароковском «Хоре к превратному свету», ни в востоковских переводах сербских песен, ни в пушкинских «Песнях западных славян». Экзотический ритм делал ненужными экзотические окончания.

Из всех этих размеров нас сейчас займет только один – заведомо самый употребительный и уже привлекавший внимание исследователей [Астахова 1926; ср.: Брик 1964, 79]. Это 4-ст. хорей с дактилическим окончанием. Как стилизация народной песни он появляется уже в чулковском сборнике, причем в текстах заведомо не фольклорного, а авторского происхождения (например, III, 69, написанная правильными восьмистишиями:

Ты бессчастный добрый молодец,
Бесталанная головушка,
Со малых ты лет в несчастьи взрос,
Со младых дней горе мыкати... –

или солдатские песни, сочинявшиеся, конечно, не солдатами, а для солдат, – III, 74: «К удивленью тута егери, Не довольствуяся всем этим, Они брали с собой две пушки, Чрез глубокий ров тащили их...»). В лирической поэзии традиция его не прерывается от песенников XVIII в. до Дельвига, Кольцова, Никитина, Клюева. В эпической из него явился «Илья Муромец» Карамзина (1795, с примечанием: «...В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами»):

...Ах! не все нам горькой истиной
Мучить томные сердца свои!
Ах! не все нам реки слезные
Лить о бедствиях существенных... –

«Илья» породил волну подражаний («Бахарияна» Хераскова, «Певислад и Зора» Востокова, «Бова» молодого Пушкина и т. п.), конец которой положила лишь поэма «Руслан и Людмила» Пушкина.

Делались в этом размере и попытки расширения круга тем: еще Николев использовал этот стих в духовной оде «Плач Филофеи на развалинах аллегорического храма совести» (12-стишиями), Гнедич написал так «Последнюю песнь Оссиана» (1804 с примечанием: «Мне и многим кажется, что к песням Оссиана никакая гармония стихов так не подходит, как гармония стихов русских»), Д. Давыдов – «Подражание Горацию» (1809), Батюшков – переложение Грессе («К Филисе», ок. 1805: «...Тут Вольтер лежит на Библии, Календарь на философии...»).

Однако общий эмоциональный колорит этого 4-ст. хорея со сплошными дактилическими окончаниями остается определен печальной тематикой протяжных русских песен («Ты бессчастный добрый молодец, Бесталанная головушка...») в преломлении через сентиментальную меланхолию Карамзина («На минуту позабудемся В чародействе красных вымыслов»). Свидетельство тому – показание В. Подшивалова [Подшивалов 1798, 33]: говоря об этом размере, он цитирует Карамзина, ссылается (с карамзинских же слов) на «все почти старинные русские песни» и пишет: «Стихи такие, как мне кажется, более сродны к выражению томногорестных чувств стесненного скорбию сердца, нежели шумных, бурливых радостей, и вообще к описанию чего-нибудь печального, нежели веселого».

В этих словах Подшивалова – разгадка того неожиданного факта, что в 1820-х годах, в эпоху абсолютного господства ямба в русской поэзии, открытие дактилической рифмы в русском стихе совершается не в ямбе, а именно в хорее – в стихотворениях Жуковского «Ах! почто за меч воинственный Я мой посох отдала...» и «Отымает наши радости Без замены хладный свет...»

(*Отступление*. Собственно, об «открытии» здесь говорить неосторожно: рифмовать дактилические окончания начинали еще в XVIII в., но чередовать их с мужскими еще не умели. Слишком сильна была привычка к изосиллабизму строк: из-за чередования дактилических и мужских окончаний получалась разница в длине строк на 2 слога, т. е. на объем целой стопы, и это резало слух стихотворцев. Поэтому, например, Н. Николев делал в своих стихах строки с мужскими окончаниями на одну стопу длиннее, чем строки с дактилическими окончаниями. Образцом может служить начало оды 1793 г. на мир с Турцией (стопность – 4545445445, окончания – ДМДМ ДДМДДМ; любопытно, что 5-стопные стихи здесь – для соизмеримости с 4-стопными – двухконстантны: как 4-я, так и 5-я стопы несут обязательное ударение):

Не смейте боле, тучи темные,
В тенях кровавых появляться к нам!
Велите в пропасти подземные
Удары смертны низвергать громам!
Не в гневе росс – грозит не мщением:
Делится с миром утешением –
Зовет на пир умы, сердца и зрак.
Сладчайший, вспламенен заботою,
Екатерининой щедротою,
Он торжествует мир – дней райских знак.

Николаев написал так три ямбические и одно хореическое стихотворения, Державин – хореический отрывочек «О, отрада дней мучительных...» в опере «Добрыня»; эксперименты остались экспериментами. Для того чтобы поэты научились чередовать дактилические окончания с мужскими, не сбиваясь со счета стоп, нужно было приучить слух к чередованию строк разной длины. Эту привычку дал им балладный стих (4–3-ст. ямб и амфибрахий), открытый для русской поэзии Жуковским. Жуковский же открыл и чередование дактилических и мужских рифм в равностопном хорее (4-ст. хорее ДМДМ), и те два стихотворения, в которых он это сделал, оказались определяющими для семантики этого размера на много десятилетий).

2. Жуковский и его последователи. Монолог Иоанны из «Орлеанской девы» Шиллера был переведен Жуковским около 1820 г. и напечатан в начале 1824 г.:

Ах! почто за меч воинственный
Я мой посох отдала
И тобою, дуб таинственный,
Очарована была?..

«Песня» Байрона переведена тогда же и напечатана в 1822 г.:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет;
Вдохновенье пылкой младости
Гаснет с чувством жертвой лет...

Размер подлинника в обоих случаях – иной: у Шиллера – 4-ст. хорей с женскими и мужскими

окончаниями, у Байрона – энергичный 7-ст. ямб с парными мужскими рифмами:

Frommer Stab! O hätt ich nimmer Mit dem Schwerte dich vertauscht! Hätt es nie in deinen Zweigen, Heil`ge Eiche, mir gerauscht!..

There's not a joy the world can give like that it takes away, When the glow of the early thought declines in feeling's dull decay...

Что объединило для Жуковского эти два несхожих стихотворения в общей лирической интонации? Очевидно, тема: скорбный контраст светлых надежд былого и безотрадной действительности настоящего. Что побудило Жуковского выбрать для выражения этой лирической интонации именно 4-ст. хорей с дактилическим окончанием? Очевидно, то самое ощущение, которое навеял его поколению «Илья Муромец» Карамзина, и которое с такой наивной ясностью высказал Подшивалов: «Стихи такие... более сродны к выражению томногорестных чувств стесненного скорбию сердца».

Стихи Жуковского имели успех и разом вызвали волну отголосков – причем не у рядовых эпигонов, а у крупных и оригинальных поэтов. И всюду, почти без исключения, метр и тема перенимались одновременно. Единообразие получавшихся стихов было удивительно:

Где ты, время невозвратное Незабвенной старины? Где ты, солнце благодатное Золотой моей весны?..

Не сбылись, мой друг, пророчества Пылкой юности моей: Горький жребий одиночества Мне сужден в кругу людей...

Между мною и любимого Безнадежное «прости!» Не призвать невозвратимого, Дважды сердцу не цвести...

Жизнь моя едва колышется, В тяжком изнываю сне... Счастлив, если хоть послышится Шаг царицы песней мне!..

Ах, когда ж жильцам-юдольникам, Возвратят полет и нам, И дадут земным невольникам Вольный доступ к небесам?..

При желании эти пять четверостиший можно прочитать подряд как единое лирическое стихотворение, достаточно связное и законченное композиционно. Однако на самом деле все пять строф принадлежат пяти различным авторам: Полежаеву («Негодование», 1835), Рылееву («Стансы», 1824), Бестужеву («Осень», 1831), Кюхельбекеру («Слепота», 1846), Ф. Глинке («Ангел», 1837).

Впервые сопоставил метрику некоторых стихотворений этой традиции И. Н. Розанов [1941, 456–457], но тематического сходства их он не касался, а оно разительно.

Конечно, эта подборка примеров скорее показательна, чем доказательна, но и более подробный анализ может только подтвердить сказанное. В каждом стихотворении – контраст светлого прошлого и горького настоящего. Прошлое обрисовывается мотивами «света» и «пыла»: от Жуковского – «зрела я небес сияние», «свет небесного лица», «пылкая младость», «ланит пылание» – появляется «пылкая юность» у Рылеева, «души моей сияние» у Бестужева (калька строчки «Но души моей желание...» Жуковского), «солнце благодатное», «видение прекрасное в блеске радужных лучей» у Полежаева, «солнце красное», «утро ясное» у Кю-

хельбекера. Настоящее обрисовывается мотивами «хлада» и «увядания»: от Жуковского – «хлад, как будто ускорённая смерть», «сердца увядание», «сверху лист благоухающий – прах и тление под ним» – появляется «хлад забвения мирительный», «радуга наснежная на могильные цветы», «дважды сердцу не цвести» у Бестужева. У Рылеева и (от него) у Полежаева эти мотивы «естественного увядания» осложняются мотивом «разочарования в людях»: «опыт грозный», «быть сосудом истин тягостных», «ищешь, суетный, людей, а встречаешь трупы хладные» у Рылеева, «грозен ум, разочарованный светом истины нагой», «друзья... предали меня», «люди, люди развращенные!» у Полежаева. Отсюда уже один только шаг до гражданской тематики: «Насылает Скандинавия Властелинов на славян» («Вадим» Рылеева), «притеснители торжествуют на земле» (Полежаев). Но эта тематическая тенденция развития не получила: господствующей семантической окраской размера осталась элегическая тоска по былому.

Ритмико-тематическая инерция, заданная элегичностью Жуковского, захватывает даже следующее поколение поэтов. Мы читаем:

Иль борьба неумолимая Мила друга унесла? Иль тебе, моя родимая, С ним разлука тяжела? (Огарев, «Дон», 1839);

И меня весна покинула, Милый друг меня забыл, С ним моя вся радость минула, Он мою всю жизнь сгубил... (Никитин, «Черемуха», 1854);

Вспоминаю очи ясные Дальней странницы моей, Повторяю стансы страстные, Что сложил когда-то ей... (Некрасов, «Три элегии», 1874).

3. Некрасов и его последователи. Весь этот эмоциональный фон 4-ст. хорея с рифмовкой ДМДМ следует прочно держать в памяти, чтобы по достоинству оценить ту «семантическую революцию», которая произошла в этом размере в 1850–1860-х годах, когда Некрасов написал им вещь, диаметрально противоположную и по теме и по тону – «Коробейников» (1861):

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!..

Это – характернейший образец тех перемен в русском стихе, которые принесла с собой эпоха реализма. Переход от классицизма к романтизму сказался в метрике резким расширением репертуара стихотворных размеров; переход от романтизма к реализму сказался в метрике резким разрывом традиционных связей метров с жанрами и темами [Гаспаров 1984]. Когда Некрасов писал размером «Рыцаря Тогенбурга» – «Парень был Ванюха ражий...», а размером «Двенадцати спящих дев» – «...Жил некто господин Долгов С женой и дочкой Надей» [ср.: Тынянов 1977, 18–27], он обогащал средства русского стиха не меньше, чем когда-то Жуковский. Может быть, даже больше: утверждение новой традиции на пустом месте бывает не столь ощутимо, сколь деформация старой, уже пустившей корни. Трехсложные размеры в русскую поэзию ввел Жуковский, но это прошло почти незамеченным, потому что совершалось почти на пустом месте, – однако когда Жуковский написал «Шильонского узника» 4-ст. ямбом со сплошными мужскими рифмами, все

были потрясены, потому что привыкли к 4-ст. ямбу с чередующимися мужскими и женскими рифмами. Трехсложные размеры ввел Жуковский, а Некрасов только переосмыслил, – и именно поэтому «поэтом трехсложных размеров» в русской поэзии прослыл не Жуковский, а Некрасов, хотя трехсложниками у него написано совсем не подавляюще много. Точно так же Некрасов «потрясал основы» семантики стиха и тогда, когда переносил элегический размер «Отымает наши радости...» на две неожиданно новые сферы применения – на крестьянский быт и юмор.

Применительно к крестьянскому быту классикой нашего размера остались «Коробейники» (им подражал в поэме «Дуняша» и С. Дрожжин); однако очень важны еще два стихотворения, как бы связывающие новую стадию его бытования с прежней. Во-первых, это «Влас» (1855) – стихотворение с традиционным для нашего размера контрастом прошлого и настоящего, но стихотворение не лирическое, а эпическое, и, в отличие от традиции, рисующее прошлое мрачным, а настоящее – просветленным: от «Брал с родного, брал с убогого, Слыл кащеем-мужиком...» до «Сила вся души великая В дело Божие ушла, Словно сроду жадность дикая Непричастна ей была».» И, во-вторых, это «Песня Еремушке» (1859), где полемика Некрасова с элегической традицией обнажена до предела: первая песня, скорбная и унылая, как бы транспонирует на крестьянскую тематику прежнюю элегическую грусть, вторая – с ее вызывающим оптимизмом – выдвигает новые мотивы, контрастные по идеям и эмоциям: от «Ниже тоненькой былиночки Надо голову кло-

нить, Чтоб на свете сиротиночке Беспечально век прожить...» до «Будешь редкое явление, Чудо родины своей: Не холопское терпение Принесешь ты в жертву ей...» (На том фоне кульминационные строки: «Силу новую Благородных юных дней В форму старую, готовую Необдуманно не лей!» – применительно к старому стихотворному размеру в новой функции приобретают парадоксальную остроту.)

Примечательно, что у продолжателей Некрасова 1870–1880-х годов (и далее) этот бодрый оптимизм иссякает довольно рано, а скорбь держится прочно – традиция элегического настроения сильна:

Разыграйся, непогодушка, Ветер, жалобно завой, Что пришла ко мне невзгодушка, И поник я головой... (Дрожжин, «Лучинушка»);

Придорожну скатну ягоду Топчут конник, пешеход, – По двадцатой красной осени Парня гонят во поход... (Клюев, «Недозрелую калинушку...»);

И была, мол, смелость бойкая, Да затоптана судьбой; И была, мол, воля стойкая, Да разбита злой нуждой... (Суриков, «Покойник»);

Давят грудь рыданья страстные, Встала дум мятежных рать... Приходи, моя прекрасная, Вместе мыслить и страдать!.. (Якубович, «Тревога»).

Но в целом 4-ст. хорей с рифмовкой ДМДМ не сросся прочно с крестьянской тематикой: здесь он сильно отступает перед 4-ст. хореем со сплошными дактилическими окончаниями ДДДД (с рифмовкой АВАВ, ХАХА, ААВВ; это – не что иное, как тот же размер «Ильи Муромца», разбавлен-

ный рифмами), лучшие образцы которого дал тот же Некрасов в «Орине, матери солдатской», «Калистрате», «Думе» («Сторона наша убогая...») и который стал затем самым ходовым размером у Никитина, Сурикова, Дрожжина и прочих поэтов, выработав свою систему метрико-синтаксических штампов, на которой мы здесь останавливаться не можем.

Что касается юмористической поэзии середины XIX в., то здесь один из первых образцов нашего размера тоже дал Некрасов: это «Филантроп» (1853):

Частию по глупой честности, Частию по простоте – Пропадаю в неизвестности, Пресмыкаюсь в нищете!..

Здесь несомненно влияние «водевильного» и «фельетонного» 3-ст. ямба с рифмовкой ДМДМ («Говорун» и т. п.), о котором еще будет у нас речь: семантическая близость 3-ст. ямба и 4-ст. хорея на всем протяжении истории русского стиха (с «анакреонтики» XVIII в.) хорошо известна. Мы находим наш размер у Курочкина («...Ах, зачем же я читал Господина Аскоченского Назидательный журнал!»), у Гольцмиллера («Чем не гражданин?»), у Добролюбова («Средь Акрополя разбитого...» – с ощутимой пародией на элегическую традицию), у А. К. Толстого («Разных лент схватил он радугу...» – с блестящими дактилическими созвучиями). Любопытно, что тот же А. К. Толстой применяет тот же размер и в патетичнейшем месте «Иоанна Дамаскина» («Тот, кто с вечною любовию Воздавал за зло добром...»); очевидно, старая и новая семантические традиции в этом

размере существовали для него столь же раздельно, сколь и для Некрасова, автора и «Коробейников», и «Трех элегий».

4. После Некрасова. Эпоха модернизма не стала этапом в развитии нашего размера: широкие эксперименты с новыми метрами, рифмами и строфами отвлекают внимание поэтов от скромного 4-ст. хорея с рифмовкой ДМДМ. Из двух уже выделившихся семантических традиций в это время явно господствует старшая, элегическая: Коневской пишет «С холодной воли» («Сердце ноет, как безумное, Внемля жизни в небесах...»), юный Брюсов – «Уныние» («Сердце, полное унынием, Обольсти лучом любви...») и т. д.

Любопытна эволюция: эпоха Жуковского подчеркивала прежде всего мотив разочарования в прошлом, эпоха 1870–1880-х годов – мотив тоски и убожества в настоящем, новая эпоха – мотив сна и забвения в будущем:

Ляг, усни, забудь о счастии. Кто безмолвен – тот забыт. День уходит безучастия, Ночь забвеньем подарит... (Лохвицкая, 1890-е годы);

В голубой далекой спаленке Твой ребенок опочил. Тихо вылез карлик маленький И часы остановил... (Блок, 1905);

Мы повесим нашу писанку Рядом с папиным ружьем. Мы с тобой уложим кисоньку, Будет нам тепло втроем...» (Инбер, 1913).

К этому же ряду примыкает – несмотря на отклонения от хорея – и блоковское «Поздней осенью из гавани...»: «В самом чистом, самом нежном саване Сладко ль спать тебе, матрос?» Этим

же размером написано одно из лучших стихотворений Ф. Сологуба о любви-смерти: «Бога милого, крылатого Осторожнее зови...»

В советскую эпоху эта элегическая традиция в нашем размере отнюдь не отмирает: Г. Санников пишет им «Прощание с керосиновой лампой» («За окном соборов зодчество Без крестов и без огней. Я затеплил в одиночестве Лампу юности моей...»), а строфа из его «Фосфоресценции» (1956) «Не собрать мне в горсть рассеянных Тех мерцающих огней, Не вернуть друзей потерянных, Не вернуть прошедших дней...» кажется прямой цитатой из эпохи Жуковского и Бестужева. У Бестужева стихотворение начиналось «Пал туман на море синее, Листопада первенец...» (1831), у С. Орлова начинается «Пал туман на море синее, Горы скрыл и море скрыл...» (1972/77) – с такими кальками, скорее подсознательными, чем сознательными, мы еще встретимся не раз.

Но на первый план все решительнее выступает младшая, некрасовская, «коробейниковская» традиция с ее песенным оптимистическим задором. Так пишет Д. Бедный «Диво-дивное, коллективное», начинающееся прямыми реминисценциями из Некрасова («косынька-полосынька»), а кончающееся:

Урожаи диво-дивные! Не узнать: не та земля! Вот что значит: коллективные, Обобщенные поля!

Так пишет М. Исаковский «В дороге» («А дорога расстилается, И шумит густая рожь, И, куда тебе желается, Обязательно дойдешь!»), «Хоро-

шо весною бродится По сторонке по родной...» и, пожалуй, самое знаменитое – «Где ж вы, где ж вы, очи карие? Где ж ты, мой родимый край? Впереди страна Болгария, Позади река Дунай...» (где основной мотив «воспоминания» неожиданно связывает стихотворение и с элегической традицией). Так параллельно живут две семантические традиции в одном размере до недавних дней.

5. Заключение. Для этого обзора мы просмотрели два известных серийных издания русской поэзии: «Библиотека поэта» (малая серия) и «Библиотека советской поэзии». В них нашлось около трех десятков стихотворений, написанных 4-ст. хореем с чередованием дактилических и мужских окончаний. Это, конечно, ничтожно мало, но, по крайней мере, отводит подозрения в тенденциозности: вряд ли стихи в этих сериях отбирались по метрическим признакам. Но мы видим: все они, без опущений, связаны уследимыми семантическими перекличками. Это и позволяет нам сказать: семантика этих стихотворений складывается в «семантический ореол» 4-ст. хорея с окончаниями ДМДМ.

На примере нескольких стихотворений эпохи Жуковского мы попытались показать, как эта общая семантика складывается из отдельных повторяющихся мотивов – «прошлое-настоящее», «пыл-холод» и т. д. В дальнейшем для таких подробных анализов у нас почти не будет возможности. Но читатель может быть уверен, что каждое утверждение о семантической (образной, тематической) перекличке тех или иных стихотворений, с которым он встретится в этой книге, при более

детальном рассмотрении («под микроскопом») могло бы быть подкреплено таким же анализом.

Далее мы видим: этот семантический ореол нашего размера неоднороден. Уже в нашем небольшом материале мы видели по меньшей мере три группы стихотворений: «элегические», по образцу Жуковского, «народные», по образцу Некрасова, и «юмористические», по образцу того же Некрасова и Курочкина. По некоторым признакам они размежевываются, по некоторым – пересекаются: так, часть «народных» стихотворений, заунывно-страдальческие, по эмоциональной окраске сближаются с «элегическими», а другая часть, задорно-радостные – с «юмористическими». Критерии группировки могут быть различные: общее содержание, конкретные слова-сигналы, ритмико-синтаксические штампы, интонационные фигуры, композиционные приемы, – здесь исследователю приходится идти индуктивно, ощупью, вместо одной группировки всякий оппонент может предложить другую, но вряд ли кто решится утверждать, будто никаких образно-эмоциональных групп перед нами вообще нет, и все стихи сливаются в однородную массу. Эти группообразующие наборы взаимосвязанных образно-эмоциональных признаков внутри семантического ореола мы предлагаем назвать «семантическими окрасками».

Семантический ореол складывается из семантических окрасок точно так же, как общее значение слова складывается из частных значений слова. Скажем, для слова «сторона» малый академический словарь отмечает 8 значений и при них еще 8 смысловых оттенков. Аналогич-

но мы можем сказать, что семантический ореол 4-ст. хорея с окончаниями ДМДМ состоит из 3 семантических окрасок, из которых в одной («народные» стихотворения) при желании можно дополнительно выделить два оттенка. И, конечно, эти три окраски, во-первых, не исчерпывают всю семантику данного размера и, во-вторых, не абсолютно четко разграничиваются друг с другом, – как и значения слова, перечисляемые в словаре.

Наконец, мы видим: эта семантическая связь между рассмотренными стихотворениями – не органическая, а историческая. Мы могли проследить ее возникновение – из семантики народных протяжных песен и их литературных силлабо-тонических имитаций. Мы могли проследить ее развитие – от Жуковского до Исаковского. В ходе этого развития преобладала преемственность по сходству: новые стихи писались (осознанно или неосознанно) в подражание старым. Были и случаи преемственности по контрасту (заведомо осознанные), – когда Некрасов и его современники переносили старый размер на новые темы; но и здесь на следующем же шагу экспериментальные стихотворения по контрасту тотчас обрастают подражаниями по сходству. Во всяком случае, нам ни разу не было нужды гадать о проблематическом родстве ритма 4-ст. хорея и «ритмов радости» или ритма дактилического окончания и «ритмов грусти». Если Подшивалов и полагал простодушно, что размер этот по природе склонен «к выражению томногорестных чувств», то мы с уверенностью можем сказать, что полагал он это лишь потому, что привык к стихам и песням, в которых этот размер и эти эмоции сосу-

ществовали. А если утонченный В. Марков восклицает: «Как, например, объяснить иностранцу, что начало ахматовского «От любви твоей загадочной...» смешно не только от того, что поэт явно не заметил другого, «физического» смысла своих строк, но и, главным образом, из-за дактилической рифмы в строфе» (Марков 1994, 287), то столь же ясно, что здесь ему заслонили слух некрасовские «Филантропы» и «Коробейники».

Эти три первые наблюдения мы постараемся подкрепить в дальнейшем на более обширном и разнородном материале.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Здесь и далее для удобства большинство ссылок дается на издания «Библиотеки поэта». Простое БП означает большую серию, 2-е изд.; БП1, БП3 – большую серию, 1-е и 3-е изд.; БПм – малую серию, 3-е изд. – Жуковский, БП1, I, 110, II, 208; Рылеев, БП, 97, 328; Бестужев, БП, 180; Кюхельбекер, БП1, I, 210; Ф. Глинка, БП, 417; Полежаев, БП, 136; Огарев, БП, 379; А. К. Толстой, БП, I, 241, 346; Никитин, БП, 204; Некрасов, БП, I, 164, 175, II, 18, 70, 399; Поэты «Искры», БП, I, 113 (Курочкин); Поэты 1860-х годов, БПм, 293 (Гольцмиллер); Добролюбов, БП, 207; Якубович, БП, 57 (ср. 67); Суриков, БП, 176; Дрожжин, БПм, 13, 94, 195; Клюев, БПм, 170; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 35; Блок, БП1, I, 222; Инбер, Собр. соч. (1965), I, 50; Санников, Стих. и поэмы (1959), 34; Д. Бедный, БПм, 295; Исаковский, БП, 125, 272, 307.

Глава 2
«ПО ВЕЧЕРАМ НАД РЕСТОРАНАМИ...»
4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ: становление ореола

Я перевернул страницу. «Ямбические стихотворения» – было написано вверху страницы. – «Нужно вам сказать, что сия тетрадь заключает в себе двадцать восемь отделов, кои все носят заглавия по названию того размера, коим трактованы. Мне показалось это удобнее», – прибавил он скромно. – «Конечно, конечно, – подхватил я, – если б все наши поэты...»

Н. А. Некрасов
Без вести пропавший пиита

В феврале 1907 г. юная Анна Ахматова писала С. В. Штейну про «второй сборник стихов Блока. Очень многие вещи поразительно напоминают В. Брюсова. Напр., стих. «Незнакомка», стр. 21, но оно великолепно...» и т. д. (Литературное наследство. 1982. Т. 92, кн. 3. С. 271, с примечанием: «...В это время Ахматова очень любила стихи Брюсова». На это суждение обратил наше внимание Р. Д. Тименчик.) Читателю наших дней, вероятно, трудно почувствовать в самом знаменитом стихотворении Блока какое бы то ни было сходство с Брюсовым. Но такое сходство было, и в чем оно состояло, можно угадать без ошибки: это стихотворный размер, 4-ст. ямб с дактилическими и мужскими окончаниями (ДМДМ) и связанные с ним семантические ассоциации.

Этот размер поздно возник в русской поэзии. Его впервые осваивают символисты, причем

каждый из больших символистов – по-своему; но прочнее всех наложил свою печать на его семантику именно Брюсов. А потом он переходит к наследникам символизма, в их творчестве персональные манеры основоположников начинают переплетаться и взаимодействовать, семантика размера размывается, память о зачинателе-Брюсове выцветает и на ее месте всплывает память о продолжателе-Блоке.

1. Разумеется, экспериментальные обращения к 4-ст. ямбу с дактилическими и мужскими рифмами случались и гораздо раньше. Дактилическую рифму, как известно, ввел в русскую поэзию Жуковский, в 1820–1821 гг. написав «Ах! почто за меч воинственный Я мой посох отдала...» и «Отымает наши радости Без замены хладный свет...» Оба стихотворения написаны 4-ст. хореем: этот размер знал дактилические окончания (без рифм) еще в народной поэзии. Почти тотчас Жуковский попробовал перенести свою находку и в ямб: в 1824 г. он пишет «Мотылек и цветы»: «Поляны мирной украшение, Благоуханные цветы...» Почти одновременно и независимо от него такие же опыты делают Баратынский («Дало две доли провидение...», 1823) и Языков («В альбом Ш. К.», 1825, с нарочито экспериментальным чередованием рифмовок ЖМЖМ и ДМДМ; из переписки Языкова видно, что образцом его были хореи Жуковского, а «Мотылька» он еще не знал). Но в ямбе дактилические окончания не имели опоры на традицию (ни на народную, ни на западную), поэтому судьба этих экспериментов в двух размерах была очень разной. В 4-ст. хорее, как мы видели, чередование окончаний ДМДМ тотчас привилось и породило длинный ряд интонационно-тематических подражаний с той же «томногорестной» семантикой. В 4-ст.

ямбе, наоборот, обращения к такой рифмовке в 1830–1840-х годах очень редки и друг с другом не связаны. Семантика их повторяет семантику хореев Жуковского (разве что усиливая эмоциональный накал): кажется, что поэты ощущают новый размер как тот же 4-ст. хорей, надставленный в начале на один слог:

Сбылись души моей желания, Блеснул мне свет в печальной мгле... (К. Аксаков, 1835);

...Одна мечта неуловимая За мной везде несется вслед... (Подолинский, 1842);

...Меня томит печаль глубокая, С тобою поделю ее... (К. Аксаков, 1835);

Умри, заглохни, страсть мятежная, Души печальной не волнуй!.. (Губер, 1839);

...Мой друг, прочти ее страдания, Вглядись в печальные черты... (Красов, 1835);

С глубокой думой у Распятия Благоговейно предстоя... (Шахова, 1846).

В середине века, на переломе от романтизма к реализму, эта семантическая традиция замирает: 4-ст. хорей ДМДМ сумел переключиться на новый, бытовой материал, 4-ст. ямб ДМДМ не сумел этого сделать и временно перестал существовать. За всю вторую половину века мы знаем только четыре стихотворения этим размером, и все – сатирические или юмористические: размер не воспринимается всерьез (Ф. Глинка, «Не стало у людей поэзии...», 1852; Добролюбов, «Ужасной бурей безначалия...», 1860; Минаев, «Мне в жены бог послал сокровище...», 1880; В. Соловьев, «Я был ревнитель правоверия...», 1894).

2. Повторное открытие размера происходит около 1895–1905 гг. и начинается, естественным образом, с возрождения чисто романтической тематики

и стилистики. Вряд ли новые поэты внимательно читали Губера и Подолинского, но Жуковский и Баратынский были перед их глазами, а вновь усилить эмоциональный накал было вполне в их силах. Главную часть работы сделал тот, кто всего непосредственнее был связан с замирающей позднеромантической инерцией, – Бальмонт: в 1898–1904 гг. он пишет не менее десятка стихотворений этим размером, и его подхватывают его партнерша М. Лохвицкая (1900–1904) и даже слабеющий Фофанов («Влача оковы мира тесного...» в «Иллюзиях» 1900). Темы Бальмонта в этих стихах – программные декларации, любовное неистовство, лишь позже – обычные у него голоса стихий и проч.:

Как стих сказителя народного Из поседевшей старины, Из отдаления холодного Несет к нам стынущие сны... («Будем как солнце»);

Порой в таинственном молчании Я слышу – спорят голоса. Один – весь трепет и желание – Зовет: Туда! в простор, в сияние, Где звезд рассыпана роса!.. (Лохвицкая, 1900–1902);

Я ненавижу человечество, Я от него бегу, спеша. Мое единое отечество – Моя пустынная душа... («Только любовь»);

...Вы разделяете, сливаете, Не доходя до бытия, Но никогда вы не узнаете, Как безраздельно целен я... («Только любовь»);

Люблю тебя со всем мучением Всеискупающей любви! С самозабвеньем, с отречением...Поверь, пойми, благослови! (Лохвицкая, 1902–1904);

Я буду ждать тебя мучительно, Я буду ждать тебя года, Ты манишь сладко-исключительно, Ты обещаешь навсегда... («Горящие здания»);

...За новый облик сладострастия Душой безумной и слепой Я проклял все – во имя счастия, Во имя гибели с тобой! («Будем как солнце»);

...Отдать себя на растерзание, Забыть слова – мое, твое Изведать пытку истязания И полюбить, как свет, ее». («Только любовь»);

...Зачем чудовище – над бездною, И зверь в лесу, и дикий вой? Зачем миры, с их славой звездною, Несутся в пляске гробовой? («Горящие здания»).

Почти так же декларативны и патетичны – только менее обильны – такие ямбы и у других старших символистов: «Откуда силы воли странные? Не от живых плотей их жар...» (Коневской, 1899); «...Свобода – только в одиночестве. Какое рабство – быть вдвоем!..» (Сологуб, 1903); «...Без ропота, без удивления Мы делаем, что хочет Бог. Он создал нас без вдохновения И полюбить, создав, не мог.» (Гиппиус, 1896). Брюсов пришел по следам этих первых экспериментаторов: его первые 4 стихотворения в нашем размере пишутся только осенью 1904 г. (одно – по черновику 1903 г.) и печатаются в сборнике «Stephanos» на рубеже 1905/06 г. Брюсов делает с нашим размером то же, что делал со всей своей поэзией: умеряет символистскую расплывчатость и декадентское неистовство парнасским спокойствием и строгостью. Из четырех стихотворений, цитируемых ниже, первое можно вообразить у Бальмонта, два следующих – уже неповторимо брюсовские, а последнее – с эпиграфом из бодлеровского «К прохожей», запомним это слово, – вносит в материал новую тему, загадочно-урбанистическую, открывателем которой в символизме был опять-таки сам Брюсов:

Опять душа моя расколота Ударом молнии, и я, Вдруг ослепленный вихрем золота, Упал в провалы бытия. С победным хохотом, товарища, Лемуры встретили меня – На пепле старого пожарища, В дыму последнего огня... («Молния»);

Целит вечернее безволие Мечту смятенную мою. Лучей дневных не надо более, Всю тусклость мига признаю!.. («Целение»);

Свершилось! молодость окончена! Стою над новой крутизной. Как было ясно, как утонченно Сиянье утра надо мной... («В полдень»);

О, эти встречи мимолетные На гулких улицах столиц! О, эти взоры безотчетные, Беседа беглая ресниц! На зыби яростной мгновенного Мы двое – у одной черты; Безмолвный крик желанья пленного: «Ты кто, скажи?» – Ответ: «Кто ты?»... («Встреча»).

3. «Незнакомка» Блока датирована 24 апреля 1906 г., т. е. по горячим следам чтения брюсовского «Stephanos». Она возникла на скрещении двух мотивов – внешнего *прохождения* и внутреннего *прозрения*, внешнего городского быта и внутреннего ощущения вечной женственности. Первый из этих мотивов восходит к Брюсову, второй – к Гиппиус. Вспомним:

И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?) Девичий стан, шелками схваченный, В туманном движется окне. И медленно, пройдя меж пьяными, Всегда без спутников, одна, Дыша духами и туманами, Она садится у окна... И странной близостью закованный, Смотрю за темную вуаль И вижу берег очарованный И очарованную даль...

Стихотворение Гиппиус – «Она» (1905, печ. 1906): «Кто видел Утреннюю, Белую Средь расцветающих небес, – Тот не забудет тайну смелую, Обетование чудес... Душа моя, душа свободная! Ты чище пролитой воды, Ты – твердь зеленая, восходная, Для светлой Утренней Звезды». Для Блока оно было важно: когда Гиппиус зимой

1909/10 г. предложила Блоку выбрать стихотворение для посвящения ему («Мой лунный друг», 16), Блок выбрал именно это, и оно появилось с этим посвящением во II книге ее «Собрания стихов». Блок, несомненно, знал его еще до публикации 1906 г., но откликнулся на него, повторив его размер, лишь по выходе «Stephanos»: камерная бесплотность Гиппиус совместилась с уличной эротикой Брюсова, и отсюда явилась уникальная образность блоковского стихотворения. Вместо столицы у Блока – загород, вместо яростного желания – хмельное прозрении, но мотив *движения*, *прохождения*, отмечающий у Блока кульминацию, – почти несомненно подсказан брюсовской «Встречей» (а через нее бодлеровской «К прохожей»): «далеко, там, в толпе скользит она...», «но миг прошел, и мы не с ней...». В. Н. Топоров указал нам, что мотив прозрения в литературе возникает обычно в трех ситуациях: во сне, в предстоянии и, что важно для нас, в бесцельной ходьбе, похожей на прострацию; здесь это движение передано самому видению.

Что этот мотив движения был для Блока небезразличен, видно из того, что второе его стихотворение в этом размере, «Все помнит о весле вздыхающем...» (1908), целиком построено на тонких вариациях темы движения, буквального и метафорического: «весло» в начале, «бесцельный путь» в конце, «под этим взором *убегающим*...», «твои *движения* несмелые, неверный *поворот* руля, и *уходящий* в ночи белые неверный призрак корабля... и в ясном море *утопающий* печальный стан рыбачьих шхун...»

Опубликована «Незнакомка» была зимой 1906/07 г. в «Нечаянной радости» – к этому времени Брюсов напечатал еще одно броское стихотворение нашим размером и тоже с городским фо-

ном: «Вечерний прилив» (1906): «Кричат афиши пышно-пестрые, И стонут вывесок слова, И магазинов светы острые Язвят, как вопли торжества... Скрыв небеса с звездами чуткими, Лучи синеют фонарей – Над мудрецами, проститутками, Над зыбью пляшущих людей...» Надо ли удивляться, что первыми читателями «Незнакомка» воспринималась как ощутимая вариация на брюсовскую тему?

Сам Блок через несколько лет признал важность брюсовского размера в своем сознании, повторив его в 1912 г. в послании «Валерию Брюсову (при получении «Зеркала теней»)». В «Зеркале теней» были напечатаны еще три стихотворения Брюсова тем же размером: «Фирвальштеттское озеро», «В игорном доме», «Демон самоубийства»; в своем ответе Блок образцово стилизует поэтику Брюсова (изысканные дактилические рифмы), но брюсовское отстраненное спокойствие и конкретную образность подменяет своей собственной привычной взволнованностью: кажется, что это отклик не на «Зеркало теней», а на стихи из «Stephanos»:

И вновь, и вновь твой дух таинственный В глухой ночи, в ночи пустой Велит к твоей мечте единственной Прильнуть и пить напиток твой. Вновь причастись души неистовой, И яд, и боль, и сладость пей, И тихо книгу перелистывай, Впиваясь в зеркало теней... Что жизнь пытала, жгла, коверкала, Здесь стало легкою мечтой, И поле траурного зеркала Прозрачной стынет красотой... А красотой без слов повелено: Гори, гори. Живи, живи. Пускай крыло души прострелено – Кровь обагрит алтарь любви.

4. К этому времени 4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ уже прочно считался фирменной маркой Брюсова. Свидетельство этому – пародии. Уже в 1908(?) г. в «Альманахе молодых» П. Потемкин

в «Дружеских пародиях Жака» для пародии на Брюсова избирает именно этот размер:

Опять галопами и рысями, Сурово сумрачный всегда, Вонзаясь в даль глазами рысьими, Я измеряю города... Под небом вывески основаны В мерцаньях сумеречных лун. Мои ботинки – лакированы, А в проводах узывы струн. Дыша вечерними витринами В туманных грохотах колес – Дышу легендами старинными (Моряк на океане грез!)... И, утомленный снами жуткими (До исступленности, до слез!), Опять с ночными проститутками Впиваю грохоты колес. Так услаждаюсь в полной мере я, Вертясь, как слон на вертеле! Так имя «Брюсова Валерия» Увековечу на земле.

(Заметим здесь, однако, несомненную реминисценцию уже из «Незнакомки», из «Дыша духами и туманами...»: блоковская семантика размера начинает свою экспансию.) Любопытно, что от этой пародии пошли по меньшей мере два других стихотворения-портрета, не совсем пародическое и совсем не пародическое: Б. Лившиц пишет этим размером портрет Д. Бурлюка (1913: «Сродни и скифу и ашантию, Гилеец в модном котелке...»), а С. Городецкий – некролог Гумилева (печ. 1925: «На львов в агатной Абиссинии, На немцев в каиновой войне Ты шел, глаза холодно-синие Всегда вперед, и в зной и в снег... Тесня полет Пегаса русого, Был трезвым даже в забытье И разрывал в пустынях Брюсова Камеи древние Готье...»). Городецкий отсылал этим к собственным стихам Гумилева тем же размером (о которых дальше), но Бурлюк, как кажется, этим размером не писал.

Молодые ученики Брюсова, прямые и косвенные, быстро усвоили «его» размер. Мы находим его у Ходасевича (1907): «Когда, безгромно вспыхнув, молния, Как птица, глянет с вышины...»,

«Ужели я, людьми покинутый, Не посмотрю в лицо твое?..» С реминисценциями, соответственно, из вышецитированной «Молнии» и из «Ахиллеса у алтаря». (В первом стихотворении, кроме того, опять-таки присутствует «Незнакомка», особенно в черновике: «Когда серебряными перьями Блеснет в глаза, пахнет в лицо, – Я, полон давними поверьями, Всхожу на тихое крыльцо», «И в небе огненные трещины, И озаренная сирень»; отмечено Н. А. Богомоловым.) У Б. Лившица (1909) «Ночь после смерти Пана»: «О ночь священного бесплодия, Ты мне мерещишься вдали...» У Гумилева (1908) в письме Брюсову, с изысканными неточностями в рифмах: «На льдах тоскующего полюса, Где небосклон туманом стерт, Я без движенья и без голоса, Окровавленный распростерт...»; ср. затем «Одиночество» (1909) «На синевато-белом мраморе Я высоко воздвиг маяк, Чтоб пробегающие на море Далеко видели мой стяг...» У Шершеневича «Уединение»: «Когда в зловещий час сомнения Я опьянен земной тоской, Свой челн к стране Уединения Я правлю твердою рукой...» У Лозинского (1908): «Один над дышащею бездною, Над морем плещущих времен, Чьей непокорностью железною Мой дух отверженный зажжен?..» У Зенкевича (1909–1911) «Магнит» и «Свершение»: «…Два полюса, как сфинксы, лапами В граниты льдистые впились», «…Круг ежедневного вращения Земля усталая замкнет...» (с откликами на «Царю Северного полюса» и «Последний день»?). У Грааля-Арельского (1913): «Над горизонтом в дымке розовой Расцвел вдруг солнечный бутон, И вечной тайной небулозовой Растаял звездный небосклон». У Эллиса (1911): «Пред Дамой строгой, вечной Девою Одно колено преклоня, Я меч сжимаю дланью левою, Десницей – чашу из огня...» У С. Боброва: «О, в этом топоте и шопоте Все

новое здесь для меня: Шум площади, и эти лошади, И бешеная пляска дня...» (другое стихотворение в «Вертоградарях над лозами», 1913, прямо посвящено «Валерию Брюсову»). Критика не замедлила отозваться на это опять-таки пародиями: А. Измайлов в «Кривом зеркале» 1910 г. пишет этим размером пародию на А. Рославлева, хотя Рославлев таким размером не писал, и эпиграф из него перед пародией – обычным 5-ст. ямбом:

...Противны мне цветы домашние И сонмы комнатных людей. В душе своей построил башню я И взгромоздил себя на ней ...Жить – и не видеть Еву голою! Адам в манишках – стыд и грусть! Как слон, иду стопой тяжелою И смехом каменным смеюсь!..

Самая систематическая разработка этого размера – у самого малоуважаемого из «подбрюсников», у А. Тинякова: в его книге «Navis nigra» (1912; отмечалось ли, что «пожар черепа» на с. 49–50 повлиял на «Облако в штанах»?) в тематическом цикле «Morituri» целых четыре стихотворения 1907 и 1910 гг. написаны нашим размером (и еще при одном этот размер стоит в эпиграфе «Дало две доли Провидение...»). Ссылка на брюсовского «Демона самоубийства» – в эпиграфе к первому же стихотворению:

Шесть тонких гильз с бездымным порохом Вложив в блестящий барабан, Отдернул штору с тихим шорохом, Взглянул на улицу в туман... («Самоубийца», далее – реминисценция из Кузмина); *Я подойду к холодной проруби, Никто не крикнет: «берегись!»...* («Утопленник»); *...И буду водку пить горячую, И будет молодости жаль...* («Бульварная»); *Мой труп в могиле разлагается, И в полновластной тишине, Я чую, – тле-*

нье: пробирается, Как жаба скользкая, по мне... («Мысли мертвеца»); ср. у позднего Тинякова: *Существованье беззаботное Природа мне в удел дала: Живу – двуногое животное, – Не зная ни добра, ни зла... В свои лишь мускулы я верую И знаю: сладостно пожрать! На все, что за телесной сферою, Мне совершенно наплевать...*

Любопытно, что здесь подражатель-тематизатор как бы указал дорогу образцу: поздний Брюсов обращается к этому размеру часто (после 1910 г. не менее 13 раз), и самые заметные из этих стихотворений – о смерти и о страсти – обычно столь же аккуратно классифицируют и ту, и другую: «Демон самоубийства» (1910: яд, нож, мост, револьвер), «Царица страсть» (1915: мальчик, девушка, женщина), «Выходы» (1916, рифмовка ДЖДЖ; об этом стихотворении неожиданно вспомнил Эренбург в 1967: «Мое уходит поколение... Исхода нет, есть только выходы...»), «Уйди уверенно» (1916), «Одно лишь» (1921: «Я ль не искал под бурей гибели...»). Не исключено, что и Ходасевич оглядывался на эти стихи Тинякова в берлинском «Нет, не найду сегодня пищи я...» (1923, про уличных собак).

5. О любви Брюсов этим размером почти не писал (можно назвать разве что два стихотворения 1921 г., «Руками плечи...» и «Римини»). Здесь смягчающее успокоение после бальмонтовского неистовства установили Вяч. Иванов и Кузмин. Колебания Иванова в его редких экспериментах очень интересны: в «Кормчих звездах» .безукоризненная стилизация бесплотной романтической традиции, с эпиграфом из Шиллера в переводе Жуковского, в «Прозрачности» проходное пейзажное стихотворение из «Горной весны», в «Эросе» (1906) вновь яркая стилизация священной чувственности Бальмонта, в «Cor ardens» (в «домашнем» разделе «Пристра-

стия») выход из бурь и успокоение. Потом Иванов вернется к этому размеру лишь в рождественском стихотворении 1944 г. из «Римского дневника» – тоже о выходе из бурь (военных) и успокоении под Вифлеемской звездой.

По бледным пажитям забвения Откуда, странники? куда?.. Кто знал тебя, о челн отчаянья! – Тому пророчила любовь: Я вновь твоя на бреге чаянья, Тобой угаданная вновь! («Кормчие звезды»);

Люблю тебя, любовью требуя; И верой требую, любя! Клялся и поручился небу я За нерожденного тебя. Дерзай предаться жалам жизненным Нам соприродного огня... («Эрос»);

...Блажен, кто из пучин губительных, При плеске умиренных волн, До пристаней успокоительных Доводит целым утлый челн... Сгорели молниями тернии, И страсть пролилась бурей слез. Скользи, скользи, ладья вечерняя Над негой поздней влажных роз! («Cor ardens»).

Кузмин подхватывает эту тему в «Мудрой встрече», посвященной Иванову (1907): «Моя душа в любви не кается – Она светла и весела. Какой покой ко мне спускается! Зажглися звезды без числа...»; потом она трижды проходит в этом же размере в «Осенних озерах» («Что сердце? огород неполотый...» «Теперь я вижу: крепким поводом...», «Над входом ангелы со свитками...») и один раз в «Вожатом» («Под вечер выдь в луга поемные...»). Из того же круга Иванова выходят стихи В. Бородаевского (печ. 1914) «Моя свирель – из белой косточки...» и «Довольно. Злая повесть кончена...» с очевидной реминисценцией из брюсовского «Свершилось! молодость окончена...». Когда Ахматова посвящает стихотворение в своем первом сборнике «Вере Ивановой-Шварсалон»: «Туманом легким парк наполнился И вспыхнул на

воротах газ. Мне только взгляд один запомнился Незнающих, спокойных глаз. Твоя печаль, для всех неявная, Мне сразу сделалась близка, И поняла ты, что отравная И душная во мне тоска...» – то здесь так же явен отголосок брюсовской «Встречи» («...О, эти взоры безотчетные...»), с которой началась вся эволюция нашего размера. Решительнее всех упрощает любовную тему все тот же Тиняков (1907–1908): «Двенадцать раз пробили часики В пугливо-чуткой тишине, Когда в плетеном тарантасике Она приехала ко мне...», «...Мы словно в повести Тургенева: Стыдливо льнет плечо к плечу, И свежей веткою сиреневой Твое лицо я щекочу...».

Диапазон вариаций любовной темы от Бальмонта до Тинякова очерчен и заполняется далее без всякого труда; можно заметить лишь некоторую отстраненность, парадность, зрительность образов: «Когда рукою неуверенной К ногам роняли вы платок...» (Шершеневича), «И вот она! Театр безмолвнее Невольника перед царем...» (С. Парнок), «Я рад тому, что ложью зыбкою Не будет ваше «нет» и «да», И мне Джиокондовой улыбкою Не улыбнетесь никогда» (Мережковский, 1913), «Мне тело греет шкура тигровая, Мне светит нежности звезда...» (Г. Иванов, 1911, с удлинением рифм до гипердактилических; ср. у Парнок «Забыла тальму я барежевую...»); интроспективные стихи, как «Да, я одна. В час расставания...» у Парнок, здесь реже. У Городецкого почти все стихи этим размером – на женскую тему: «Полуверка», «Итальянка» (1912), «Ты начернила брови милые...» (1914), «Ты все такая же нарядная...» (1916), «С мороза алая, нежданная, Пришла, взглянула и ушла...» (1913, с откровенной реминисценцией из Блока).

На этих успокоенных интонациях новый вариант 4-ст. ямба начинает легко осваивать всю толщу нейтральной поэтической топики: и природу, и раз-

думья, и фантазии, и быт (насколько быт допускался в этой поэзии). Гумилев в «Старине» (1910) еще считает нужным оттенить быт буйной мечтой: «Вот парк с пустынными опушками, Где сонных трав печальна зыбь... Теперь бы кручи необорные, Снега серебряных вершин!..», – а в «Старых усадьбах» (1913) уже не нуждается в таком оттенении: «Дома косые, двухэтажные, И тут же рига, скотный двор... На полке рядом с пистолетами Барон Брамбеус и Руссо». Для младших поэтов 1910-х годов именные клейма основоположников явно уже стираются с этой стихотворной формы: «...Туда, где рожь еще колосится Меж захудалых деревень, Простых молитв многоголосица Благословляет каждый день...» (Рыбинцев, 1914); «Уж хартию самозаконную Чертит небрежная весна...» (А. Штих, 1915); «Вот осень загрустила льдинками, Отчетливее писк синиц...» (Эльснер, 1913); «На стекла стужей приморозило Коронами литой хрусталь...» (Эльснер, 1913); «Я был в норвежской тихой гавани, В дверях серебряной земли, Где ожидают новых плаваний Задумчивые корабли...» (Шенгели, 1916; отсюда потом «У палача была любовница...» Анжелики Сафьяновой); «В какой-то книге – не запомнилось – Прочла про белую тайгу...» (Шкапская, 1915); «Закрыл глаза. Встает минувшее В далекой дымке полусна...» (М. Струве, 1916); «...Зачем так рано все погасли вы, Мои вечерние огни?..» (С. Киссин-Муни); «Как лебедь, мчит меня бессонная На голубых крылах тоска...» (Ф. Коган, 1912); и т. д.

Общедоступность и всеохватность нового размера закреплена, как обычно, Игорем Северянином, который отважно переводит в свою стилистику все символистские темы: и величие поэта, и душевный надрыв, и экзотику, и любовь:

Я – царь страны несуществующей, Страны, где имени мне нет... Я, интуит с душой мимозо-

вой, Постиг бессмертия процесс. В моей стране есть терем розовый Для намагниченных принцесс... («Грезовое царство», 1910); *Всю ночь грызешь меня, бессонница, Кошмарен твой слюнявый шип. Я слышу: бешеная конница – Твоих стремлений прототип...* («Симфониетта», 1912); *Въезжает дамья кавалерия Во двор дворца, под алый звон. Выходит президент Валерия На беломраморный балкон...* («Процвет Амазонии», 1913); *В ее руке платочек-слезовик, В ее душе – о дальнем боль. О, как не нужен подберезовик, О, как не сладок гоноболь! ...Страдать до смерти кем-то велено, И к смерти все ведут пути!..* («Поэза о тщете», 1915).

6. С появления блоковской «Незнакомки» прошло почти десять лет, но мы видим: влияние ее ничтожно, она остается на обочине разливающегося потока 4-ст. ямба с рифмовкой ДМДМ. Стихотворение Блока возникло, как сказано, на скрещении мотивов *прохождения* и *видения*, а они не востребованы массовой продукцией. «Видение» так и останется невостребованным. «Движение» же оживает в стихах после 1910 г. Гумилев (по воспоминаниям Н. Чуковского) говорил, что когда поэту нечего сказать, он пишет: «Я иду...». В некоторых стихах, видимо, так и было: у Сологуба, «...Иду, иду дорогой новою, Стихами сладкими хваля Тебя за ласковость суровую, Моя воскресшая земля...» («Весенним дождиком разнежены...» печ. 1915, может быть, под влиянием брюсовского «Веселый зов весенней зелени...», печ. 1912), у самого Брюсова, «Ищу грибы, вскрывая палочкой Зелено-бархатные мхи...» (1916). Блоковское происхождение этого мотива не вызывало сомнения у современников: А. Альвинг, рецензируя («Жатва», I, 1912) «Стихи» Эренбурга (1910), писал: «Метрика – обычна. Иногда заметно влияние блоковской поэзии,

например: «Когда над урнами церковными Свои обряды я творю, Шагами мерными и ровными Оне проходят к алтарю...».

Но художественно осмыслено это было только в псевдотуристическом стихотворении В. Комаровского из «Итальянских впечатлений» (1913):

Как древле к селам Анатолии Слетались предки-казаки, Так и теперь – на Капитолии Шаги кощунственно-тяжки. Там, где идти ногами босыми, Благословляя час и день, Затягиваюсь папирос<ами> И всюду выбираю тень. Бреду ленивою походкою И камешек кладу в карман, Где над редчайшею находкою, Счастливый, плакал Винкельман! Ногами мучаюсь натертыми, Накидки подстилая край, Сажусь – а здесь прошел с когортами Сенат перехитривший Кай... Минуя серые пакгаузы, Вздохну всей полнотою фибр И с мутною водою Яузы Сравню миродержавный Тибр!

Толчком к осмыслению была сама фиктивность «Итальянских впечатлений»: Комаровский писал их по воображению, сидя в Царском Селе и мучась психической болезнью; таким образом, собственные «шаги» стали для него художественным объектом, обросли историческими ассоциациями и т. д. Образцом для Комаровского был Брюсов: в цитированном стихотворении это подчеркнуто эпиграфом из его только что напечатанного «Как Цезарь жителям Алезии К полям все выходы закрыл, Так Дух Забот от стран поэзии Всех, в век железный, отградил...» (с намеком на собственную отгражденность от Италии), связь двух других стихотворений с брюсовскими стихами об Италии очевидна и без эпиграфов («И ты предстала мне, Флоренция, Как многогрешная вдова...», «В гостинице (увы, в Неаполе) Сижу один, нетерпелив...»). Отсюда оставался один шаг до любов-

но-туристических стихов Цветаевой (связь, на которую впервые указал К. М. Поливанов).

Но на этом пути, по-видимому, включился еще один усилитель темы движения: маршевые стихи 1914 г. Размашистый диподический ритм 4-ст. ямба ДМДМ оказался удобен для патетических военных стихов с их темой наступательного движения. Любопытным образом, первое из этих стихотворений опередило время: «Мое прекрасное убежище...» Гумилева было напечатано еще в январе 1914 г. (а еще раньше – «Возвращение» Мережковского, уже с Россией, еще без марша: «...О Русь! И вот опять закована, И безглагольна, и пуста...»). После объявления войны явились стихи Кузмина и скандальный залп стихов Северянина (тотчас спародированных «размером подлинника» в «Новом сатириконе», 1914. № 45), в следующие годы – Брюсова, опять Гумилева и даже С. Парнок:

...Иду в пространстве и во времени, И вслед за мной мой сын идет Среди трудящегося племени Ветров, и пламени, и вод... (Гумилев, 1914); *...По минированным фарватерам Взлетают, взорваны, суда. Весь мир к давно забытым кратерам Летит, как беглая звезда. Одумается ли Германия Оставить пагубный маршрут, Куда ведет смешная мания И в каске вагнеровский шут?!* (Кузмин, 1914); *Смешна пангерманизма мания, В нее поверит лишь профан! С ушами влезешь ты, Германия, В просторный русский сарафан!..; Еще не значит быть изменником – Быть радостным и молодым... Пройтиться по Морской с шатенками, Свивать венки из кризантэм...; ...Друзья! Но если в день убийственный Падет последний исполин, Тогда, ваш нежный, ваш единственный, Я поведу вас на Берлин!* (Северянин, 1914); *...Одно: идти должны до края мы, Все претерпеть, не ослабеть...* (Брюсов, 1915); *...С победной музы-*

кой и пением Войдут войска в столицу. Чью?.. (Гумилев, 1916); *Люблю тебя в твоем просторе я И в каждой вязкой колее. Пусть у Европы есть история, – Но у России житие...* (Парнок, 1916).

(У Кузмина этот размер всплывет потом в стихотворении 1920 г. «Декабрь морозит в небе розовом, Нетопленный чернеет дом, А мы, как Меншиков в Березове, Читаем Библию и ждем...», где его гражданская тема соединяется с бытовой и становится живее и выразительнее.)

7. Цветаева впервые соединила мотив движения с мотивом любовным; это было далеко не то же, что соединение «движения» с «видением» в «Незнакомке», однако все же было ближе к блоковскому образцу, чем к брюсовским и подбрюсовским. Можно считать, что именно с ее стихов начинается постепенная переориентировка 4-ст. ямба ДМДМ с Брюсова на Блока. Сделала она это в трех стихотворениях 1914–1919 гг., обращенных к трем разным адресатам:

Как весело сиял снежинками Ваш серый, мой соболий мех, Как по рождественскому рынку мы Искали ленты ярче всех... Как в час, когда народ расходится, Мы нехотя вошли в собор, Как на старинной Богородице Вы приостановили взор... Как в монастырскую гостиницу – Гул колокольный и закат – Блаженные как именинницы, Мы грянули, как полк солдат... Как я по Вашим узким пальчикам Водила сонною щекой, Как Вы меня любили мальчиком, Как я Вам нравилась такой... (к С. Парнок, декабрь 1914);

Ты запрокидываешь голову Затем, что ты гордец и враль. Какого спутника веселого Привел мне нынешний февраль! Преследуемы оборванцами И медленно пуская дым, Торжественными чу-

жестранцами Проходим городом родным... Помедлим у реки, полощущей Цветные бусы фонарей. Я доведу тебя до площади, Видавшей отроков-царей. (к О. Мандельштаму, 18 февраля 1916);

Заря малиновые полосы Разбрасывает на снегу, А я пою нежнейшим голосом Любимой девушки судьбу. О том, как редкостным растением Цвела в светлейшей из теплиц: В высокосветском заведении Для благороднейших девиц... И как потом домой на праздники Приехал первенец-гусар... И как сам граф, ногами топая, Ее с крыльца спустил в сугроб... И как художникам-безбожникам В долг одолжала красоту, И как потом с воромострожником Толк заводила на мосту... И как рыбак на дальнем взмории Нашел двух туфелек следы... (к С. Голлидэй, апрель 1919).

В первом стихотворении связь с образцом В. Комаровского очевиднее всего: речь идет, действительно, о «туристической» поездке Цветаевой с Парнок в Ростов Великий под Рождество 1914 г. 11 строф-впечатлений единообразно начинаются словом «Как...», смена их создает ощущение движения, собственно глаголов движения почти нет; мотивировка внимания к ним и поэтизации их – любовь к подруге, все больше обнажаемая к концу. Второе стихотворение вдвое короче; речь идет о «туристической» прогулке, когда Цветаева «дарила» Мандельштаму Москву, – вместо картин на виду, наоборот, глаголы движения («чужестранцы» и папиросы – от Комаровского, отмечает К. Поливанов), прохладная любовь выдвинута в центр и в концовку, но замаскирована мыслью о прошлом и будущем спутника. Третье стихотворение окончательно переключается с обозрения пространства на обозрение времени: это серия картин (12 строф, 13 «Как...») из жизни романтической героини, которой

Цветаева уподобляет актрису-адресатку (вспомним «Итальянку» Городецкого), а любовь, понятным образом, – основное их содержание. Потом Цветаева еще дважды обратилась к этому размеру в любовных стихах (к Н. Вышеславцеву, 1920: «Да, друг невиданный, неслыханный...» и «В мешок и в воду – подвиг доблестный...»), но коротких и свободных от описательных осложнений.

Почти одновременно и независимо от Цветаевой скрещивает те же мотивы движения и любви Пастернак в стихотворении 1916 г. «На пароходе». Здесь обстановка – пароход, река, природа – демонстрирует движение в пространстве, а на их фоне (как всегда у Пастернака, очень развернутом) любовный разговор демонстрирует движение во времени – во времени разговора и во времени прожитой жизни:

...Под Пермь, на бризе, в быстром бисере Фонарной ряби, Кама шла... По Каме сумрак плыл с подслушанным, Не пророня ни всплеска, плыл... Сквозь грани баккара, вы суженным Зрачком могли следить за тем, Как дефилируют за ужином Фаланги наболевших тем, И были темы те – эмульсией Из сохраненных сердцем дней, А вы – последнею конвульсией Последней капли были в ней... И утро шло кровавой банею, Как нефть разлившейся зари...

Может быть, выбор блоковского размера был дополнительно подсказан Пастернаку стихотворением А. Штиха о любовном прощании (печ. 1915, с реминисценцией из Фета): «Вы уезжали. О, как жалобно Полозья бороздили снег... И если б мог, руками сжал бы я Коней задохнувшийся бег...» При переработке 1928 г. Пастернак внес изменения в строфы о разговоре, и мотив движения в них ослабел.

8. На этом период семантического становления 4-ст. ямба ДМДМ можно считать законченным. Мы видели, как его семантический ореол возник «под знаком Брюсова», расплылся в стихах его эпигонов и начал вновь структурироваться, ориентируясь уже не на Брюсова, а на «Незнакомку» Блока, которая оторвалась от брюсовской традиции и все больше стала заслонять ее собой. Цветаева и Пастернак сделали первый шаг; после 1917 г. эта переориентировка на Блока стала еще стремительней. Отчасти это было потому, что Блок еще до революции оказался первым символистом с массовой, «уличной» популярностью (в частности, именно как певец «Незнакомки»); отчасти – потому, что после революции внимание к нему было приковано как к певцу «Двенадцати». Сосредоточенность поэтов – весьма разных – на блоковском мотиве движения становится почти наивным:

Тот звук, что долетел таинственно В твой нежный соловьиный сад, Был звон мечей, был шум воинственный, Был наш призыв, прекрасный брат... Ты видишь Незнакомку новую, Ее горящие глаза, И грудь стальную и суровую, И кудри – горная гроза... (Луначарский, 1918);

Воспламенились стрелы звездные Ресниц над глубью голубой Ты – светозарная и грозная, Машинный слушаешь прибой... А ты прошла между машинами, В сердца включая чудный ток, И, дрогнув дружными дружинами, Поплыл торжественный поток Валами разливались синими От фабрик миллионы блуз, Над городами, над пустынями Я в коллективе вознесусь... (Герасимов 1919);

Я вновь здоров. Но взглядом раненым, Лишь выйду я в читальню-сад, Частенько поскользнусь с «Бухарина» На острый, на любовный взгляд... Такая нежная и хмурая, Как лес на утренней заре, Она всегда с литературою К нам приходила в лазарет. Мелькнет чудесною улыбкою – И снова складки меж бровей... (Жаров, 1925);

Ночь свищет, и в пожары млечные, В невероятные края, Проваливаясь в бездны вечные, Идет по звездам мысль моя, Как по волнам во тьме неистовой, Где манит Господа рука Растрепанного, серебристого, Скользящего ученика... (Набоков, 1923);

...И ночь моя, играя блестками Зажженных кем-то огоньков, Мне шла навстречу перекрестками Под звон серебряных подков... (Д. Кнут, до 1925).

Прослеживать историю 4-ст. ямба ДМДМ в советской (и эмигрантской) поэзии мы не имеем возможности. Как кажется, семантика его – сильно размытая, нейтрализованная, приемлющая самые разные темы, но когда в нем возникает воспоминание о какой-то семантической традиции, то о традиции Блока; Брюсов забыт. Чуткость поэтов именно к традиции Блока и именно к мотиву движения в ней видна в случайном замечании по поводу стихотворения в смежном размере, 4-ст. ямбе ДЖДЖ: «...Самое простое слово «шли» в стихах Пастернака «Август», «Вы в одиночку шли и парами...», напоминает нам о том, как «шла» героиня блоковского стихотворения «Бывало, шла походкой чинною» – именно потому что здесь Пастернаком повторена блоковская интонация» [Кушнер 1994, 52]. Под интонацией здесь имеется в виду не что иное, как стихотворный размер.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Поэты 1840–1850-х годов (БП), 145 (Губер); Поэты круга Н. Станкевича (БП), 205, 310, 313 (Красов, К. Аксаков); Ф. Глинка (сб. «Раут», 2, 1852, 423); Шахова, «Стих.» (1911), II, 12; Добролюбов (БП), 194; Минаев, «Чем хата богата» (1880), 115; В. Соловьев (БП), 161; Фофанов, «Иллюзии» (1900), 228; Лохвицкая «Стих», III, 39, IV, 11, 89, V, 26; Коневской (1904), 102; Сологуб, Собр.

соч. (1913 сл.), V, 73; «Алый мак» (1917), 168; З. Гиппиус, «Стих; Живые лица» (1991), 40, 116, 151, 179, 187, 209; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXIII, 172, XXIV, 81, 82; Бальмонт, Полн. собр. ст., II, 34, 67, III, 124, 142, IV, 75, 78, 95, V, 15, 90, 109, VI, 11, «Зарево зорь», 140; Брюсов, Собр. соч.: В 7 т., I, 375, 396, 400, 412, 416, 516, II, 16, 61, 104, 108, 146, 269, 292, 294, III, 8, 72, 92, 99, 312, 361, 414; Блок (БП1), 279, 439, 453; Тиняков, «Navis nigra», 8, 45, 46, 47, 49, «Треуг.», 14; Эльснер, «Выб. Париса», 33, 45; Эллис, «Stigmata» (1911), 114; В. Иванов, Собр. соч. (1971 сл.), I, 568, 811, II, 341, III, 642; Кузмин (БП3), 96, 144, 168, 644; Городецкий (БП) 259, 261, 304, 310, 434, 436; Гумилев (БП3), 139, 215, 349, 382, 401, 406; Ахматова (БП), 47; Ходасевич (БП), 52, 57, 606, 164; Бородаевский, «Уедин. дол» (1914), 101, 106; Потемкин, «Альманах молодых» (б. г.), 109–110; Измайлов, «Кривое зеркало» (1910), 31; «Рус. поэзия детям» (БП3), II, 483 (С. Соловьев); Лозинский, «Горн. ключ» (1922), 74; Зенкевич, «Дикая порфира» (1912), 7, 12; Грааль-Арельский, «Летейский брег» (1913), 6; Булдеев, «Потер. Эдем» (1910), 118; Стражев, «Стих.» (1910), 94; Ф. Коган, «Моя душа» (1912), 40; М. Струве, «Стая» (1916), 28; Рыбинцев, «Осенняя просинь» (1914), 26; Шкапская, «Час веч.» (1922), 9; Г. Иванов, Собр. соч.: В 3 т., 1, 121, 387; Северянин, Собр. соч.: В 5 т., I, 150, 310, 319, 323, 548, 552, 553, II, 236, 269, 273; Лившиц, «Крот, полдень» (1928), 25; Шершеневич, «Carmina» (1913), 20, 53, 92; Шенгели, «Гонг» (1916), 51; Бобров, «Вертогр. над лозами», 6, 104, 125; Штих, «Стихи» (1916), 26, 27, 30; Б. Евгеньев, «Заря» (1921), 27; Парнок, Собр. стих. (1979), 117, 122, 126, 134; Комаровский, «Первая пристань» (1913), 64, 65, 67; Цветаева, Собр. соч.: В 7 т., I, 220, 243, 470, 524, 526; Пастернак (БП3), I, 110, 386; Лит. насл., 92/3, 563 (Луначарский); В. Кириллов, Стих. и поэмы (1970), 138; Орешин, «Ржаное солнце» (1923), 94; М. Герасимов, «Железные цветы» (1919), 38, 59; Жаров, «Комсомолец» (1925), гл. 6; Д. Кнут, Собр. соч., I (1997), 83.

Глава 3
«ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ...»
3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ: исчерпание ореола

О вы, размеры старые,
Захватанные многими,
Банальные, дешевые,
Готовые клише!

Звучащие гитарою,
И с рифмами убогими,
Прекраснее, чем новые,
Простой моей душе!

И. Северянин
Поэза о старых размерах

Мы обследовали семантический ореол 4-ст. хорея типа «Ах! почто за меч воинственный...» по очень маленькой выборке текстов. Теперь напрашивается необходимость проверить нашу работу на более обширном материале, – по возможности охватив все без исключения стихотворения выбранного размера, какие удастся найти. Конечно, для этого нужно выбрать размер не из числа самых популярных, чтобы обзор не затянулся до бесконечности. Это соответствует и естественной логике: чем менее употребителен размер, тем отчетливее его семантическая специфика. У редкого гексаметра или фольклорного стиха семантический ореол узок до однозначности, а у массового 4-ст. ямба или 4-ст. хорея широк до полной нейтрализации: в этих размерах возможна практически любая тематика. (Впрочем, насчет 4-ст. хорея придется сделать некоторые оговорки – об этом далее, в гл. 8.)

Мы выбрали для массового обследования 3-ст. хорей с обычным чередованием женских и мужских окончаний (ЖМЖМ) – размер лермонтовского стихотворения «Горные вершины Спят во тьме ночной...» Конечно, абсолютной полноты охвата материала и здесь достичь невозможно: например, мы и не пытались просматривать всю массовую журнальную продукцию за двести лет. Когда мы впервые приступили к этому обзору, то удалось обнаружить около 140 текстов [Гаспаров 1976]. За последующие 20 лет это количество возросло более чем в полтора раза: восполнились недосмотры, появились новые стихи современных поэтов. Однако от этих добавлений картина лишь дополнилась, но не изменилась: и выделившиеся семантические окраски, и их преемственные связи, и их пропорции остались в прежнем виде.

1. Предыстория. Хотя 3-ст. хорей и не был никогда в числе ведущих, популярнейших размеров русской метрики, интересно, что хронологически это один из самых первых русских силлабо-тонических размеров. Первый известный образец его приводит еще Тредиаковский в «Новом и кратком способе...» 1735 г.: это четверостишие из песенки «на французские голосы»:

Худо тому жити, Кто хулит любовь, Век ему тужити, Утирая бровь, –

над которым потешался еще Николев. Оно открывает собой в этом размере немногочисленный ряд стихотворений XVIII – начала XIX в. Все это – песни; какие именно «французские голосы» поддерживали жанровую прикрепленность этого размера, – вопрос очень интересный, но пока неясный. У Держави-

на это «Небеса, внемлите Чистый сердца жар...»; у Богдановича – «Без тебя, Темира, Скучны мне часы...»; у Дмитриева – «Всех цветочков боле Розу я любил...» (все – 1790-е годы); ту же традицию продолжают лицеисты: Дельвиг («Други, други, радость Нам дана судьбой...») и Пушкин («Ты ль передо мною, Делия моя...») (1810-е годы). Оглядки на песенный жанр нам еще встретятся в нашем материале.

Другая линия этой песенной традиции – сатирическая, по-видимому, более скудная: к ней принадлежат у Пушкина «Брови царь нахмуря...» (продолжение куплетов Дм. Эристова «За трапезой царской..») и у Соколовского «Русский император В вечность отошел...» (1826).

Третья линия – более поздняя, уже в предромантическом и романтическом стиле. Ее предвосхищает замечательная песня Львова (1790-е годы), в которой уже есть и грусть, и путь, и ночь, – но лишь предвосхищает, потому что напечатана она не была:

Солнышко садится, Меркнет, меркнет день, С гор цветов ложится Мне на сердце тень. Лестною мечтою Сон меня прельстил, Утренней росою Путь я освежил. Нина мне казалась Лестным только сном, Будто дожидалась Там за ручейком. Силой что ль какою Чрез горы и лес Как-то подо мною Трудный путь исчез. Тень и шум, движеньи Ниной я считал, В каждом ощущеньи Нину я встречал. Но и ждать коль мило, Так можно ль пенять? Лишь бы только было, Кого было ждать.

По-настоящему этот ряд открывается «Песней» Жуковского (из Ветцеля, 1815) «Розы расцветают, Сердце, отдохни...»; к ней примыкают в

1820-х годах «Разлука» Ф. Глинки («с богемского», на смерть милой), «Слезы» Вяземского, «Пленный грек в темнице» Козлова («Родина святая, Край прелестный мой...»), «Детство» Шкляревского («Пурпуром пылает облаков гряда; Ласково сияет Вечера звезда...» – контаминация нескольких стихотворений Маттисона, из которых, однако, ни одно не написано 3-ст. хореем). Таким образом, уже на этой ступени накапливаются такие мотивы, как и «отдохни», и «путь», и «смерть», и «вечер», и «родина», и «детство». Можно считать, что для лермонтовских «Горных вершин» почва уже отчасти подготовлена.

2. Лермонтов: путь, смерть и восьмистишность. Лермонтовское восьмистишие появляется в 1840 г.:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Самое любопытное в нем – заглавие «Из Гёте». Дело в том, что «Ночная песнь странника» Гёте, как известно, написана не 3-ст. хореем, а вольным дольником. Лермонтовский размер подсказан, во-первых (мы уже можем это утверждать), самим словом «песня», во-вторых, ритмом первой строки Гёте «Über allen Gipfeln...», в-третьих, тем, что последние две строфы Гёте «Warte nur – balde Ruhest du auch» в переводе как бы сами собой укладывались в 3-ст. хорей. Собственно, только эти три строки и являются у Лермонтова настоящим переводом; остальное – его собственные вариации на тему Гёте.

Содержание стихотворения – природа, путь и отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти. (У Гёте, где было заглавие «...песнь странника», «отдых» больше воспринимался в буквальном смысле слова.) Все эти темы прочно войдут в семантический ореол нашего размера. Форма стихотворения – восьмистишие, причем благодаря четкому ритму и рифмовке – более ощутимое в своем лаконизме, чем оригинал. Композиция – 6+2 строки, с отчетливым выделением концовки. Эта выразительность формы приводит к тому, что наряду с тематикой одним из признаков семантической окраски становится форма восьмистишия (6+2). Серия таких восьмистиший выделяется в 3-ст. хорее XIX–XX вв. как особенно близкие подражания Лермонтову.

Любопытно, что последующие переводы «Ночной песни» Гёте (Анненского, Брюсова) не воспроизводили лермонтовский хорей, а держались ближе к размеру подлинника; исключения – перевод Чролли (К. Тарасова) «...Скоро все печали, Верь, забудешь ты» (указано Р. Д. Тименчиком) да высмеянный «Лит. газетой» (1980. 22 окт.) перевод В. Гадаева «...Нет, и там – далеко – Ты не отдохнешь». Гораздо легче (что вполне понятно) встретить лермонтовскую форму в прямых пародиях и перепевах: у Апухтина («...Подожди немного: Захрапишь и ты!»), у Трефолева в 1877 г. («...Подожди немного: Встанешь, серб, и ты!»). Но интереснее отклики не только на форму, но и на тему Лермонтова:

Тяжела дорога – Камень да песок. Ну, теперь немного, Путь уж недалек. Трудновато было, Что-то впереди? – Впереди? могила. Что же стал? иди! (Розенгейм, 1848/58);

В тишине глубокой Все в деревне спят, На небе высоко Звездочки горят; Но одна упала И

исчезла вдруг. Так тебя не стало, Мой сердечный друг (Дрожжин, 1907);

Много птичек скрылось, Лилий – отцвело, Звездочек – скатилось, Тучек – уплыло; Много вод кипучих В бездну унеслось, Много струн певучих В сердце порвалось! (С. Андреевский, 1878);

Осень взоры клонит, Вечер свеж и мглист. Ветер гонит, гонит Одинокий лист. Так и ты, забвенный Лист в ночных полях, Прокружишь, мгновенный, И уйдешь во прах (С. Кречетов, 1910);

Тихий шум дубравы, Песня соловья, Робкое журчанье Горного ручья; Темный лес дремучий. Пестрые луга... Родина, о как ты Сердцу дорога! (М. Леонов, 1898);

Глушь родного леса, Желтые листы. Яркая завеса Поздней красоты. Замерли далече Поздние слова, Отзвучали речи – Память все жива (А. Блок, 1901);

Задремали волны, Ясен неба свод; Светит месяц полный Над лазурью вод. Серебрится море, Трепетно горит... Так и радость горе Ярко озарит (К. Р., 1879);

Солнечные блики Испещряют сад, Розовой гвоздики Вьется аромат. Шумные стрекозы Пляшут над травой... О, родные грезы, О, души покой (В. Палей, 1915).

Из 8 стихотворений в 5 соблюдается композиционное членение 6+2 строки; в одном оно размыто (у Андреевского), в одном смещено (у Кречетова); мягкое лермонтовское «и ты» дважды усиливается до настойчивого параллелизма «так и...». У Андреевского стихотворение называется «Из Гаммерлинга», но оригинал Гаммерлинга написан не хореем, а ямбом: ориентиром остается Лермонтов. В трех стихотворениях налицо обе лермонтовские темы, природа и смерть, еще в

двух смерть приглушена, только в одном концовка вызывающе оптимистична. В самом раннем из этих подражаний, у Розенгейма, почти исчезает пейзаж, остается только путь. Наоборот, в остальных стихотворениях исчезает путь, а у Леонова вообще остается только пейзаж: финальное «о как ты...» – несомненно, от привходящего влияния фетовского «Как ты мне родна».

Эпилогом к этой веренице восьмистиший могут считаться еще два стихотворения с пейзажем и смертью, но уже без композиции 6+2:

Мертвые зарыты; Вспахана земля; Травами покрыты Жирные поля; Кое-где лопатой Вскопаны луга, Да торчит измятый Кончик сапога (Б. Лапин, 1925);

Голубая речка, Зябкая волна. Времени утечка Явственно слышна. Голубая речка Предлагает мне Теплое местечко На холодном дне (Г. Иванов, конец 1940-х годов).

Стихотворение Иванова перекликается с другим его стихотворением того же времени, из трех восьмистиший: «Каждой ночью грозы Не дают мне спать... Точно распустилась Розами война... Поджидают бабы Мертвых сыновей...»

Наконец, как эпилог к эпилогу можно представить случайные стихотворения уже последнего, постмодернистского периода: первое, под заглавием «Колыбельная» (от другой лермонтовской традиции), замечательно тем, как в 8 строчках старательно перемешаны и Лермонтов, и Фет, и мрачность, и бодрость; второе было написано как открыто пародическое (6 строк извлечены из длинной «Грусти девушки» Апухтина, «милицанер» пришел из Д. Пригова) и помещено в статье в «Новом литературном обозрении» (1996), № 19, 290:

Небо голубое, Черная сосна. А над головою Желтая луна. В жизни или смерти, А бывает и Хорошо на свете, Страшные мои (А. Шельвах, 1989);

Призатихло поле, В избах полегли. Уж слышней на воле Запах конопли. Уж туманы скрыли Потемневший путь... Свист милицанера Не дает заснуть (В. Курицын, 1993).

3. Фет: природа и разлука. Что касается тематики лермонтовского восьмистишия, то она нашла отклик у других поэтов почти тотчас, в 1840-х годах: «путь» у Плещеева, «природа» у Фета, только «смерть» выступает поначалу смягченно или завуалированно. Тема «пути», появившись, на время исчезает, и мы вернемся к ней позже. Тема же «природы» почти тотчас порождает тему «быта», которой у Лермонтова еще не было, и она (оттеняемая «природой») становится господствующей на целые полвека.

Фет прямо ориентируется на Лермонтова – это видно из того, что оба первых его стихотворения нашим размером – восьмистишия, одно с композицией 2+6, другое – 6+2. В первом (1842) лермонтовский южный пейзаж замещается северным, снежным, а путь – санным:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Во втором (1843) лермонтовская тема отдыха – смерти смягчается в тему любви-разлуки: «Облаком волнистым Пыль встает вдали... Друг мой, друг далекий, Вспомни обо мне!» Наконец, третье стихотворение, «Колыбельная песнь сердцу»

(1844: «Сердце, ты, малютка, Угомон возьми...», – самая развернутая вариация на тему «отдохни») скрещивает влияние лермонтовских «Горных вершин» с лермонтовской же «Казачьей колыбельной песней». Потом к этому у Фета добавились «Заревая вьюга Все позамела...» (1855) и два стихотворения на сплошных женских рифмах: «Спи: еще зарею ...» и «В дымке-невидимке...» – тоже грустные пейзажи, луна и сон.

Фетовское «Облаком волнистым...» нашло себе продолжателей: тема разлуки разрабатывается и позднейшими поэтами. Суриков кончает свое стихотворение: «...Пожалей о друге В дальней стороне И в тиши вечерней *Вспомни обо мне!»* – а у Трефолева невеста тоскует о женихе-ссыльном: «В этот день ненастный В дальней стороне *Друг мой, друг* несчастный, *Вспомни обо мне!»* Лермонтовский пейзаж входит в «Разлуку» Огарева: «...Нашей старой ивы *Не качался лист...»*; лермонтовский размер подсказывает схему лермонтовского «Сна» стихотворению Сурикова «Часовой»: в зимнюю ночь часовой думает о жене, которая, может быть, сейчас видит его во сне. О том, что разлука и сон – лишь псевдонимы смерти, напоминает Жадовская: «Тот, кого любила, Взят сырой землей... И его глубокий Непробуден сон... Мысль его стремится, Может быть, ко мне?..» Фетовская же «Колыбельная песня сердцу» получает прямой отклик у Сологуба в стихотворении с такими же припевами: «...Кто-то безмятежный Душу пьет мою, Шепчет кто-то нежный: Баюшки-баю...» (и с неожиданной реминисценцией из Губера: «Молодость мелькнула, Слава отнята...»). Но главным образцом для подражаний остается «Чудная картина» и ее тема – русский пейзаж.

Правда, эмоциональная окраска этого пейзажа быстро меняется. Наступающая эпоха мрачного реализма стилизует и пейзаж в унисон социальному гнету. Фетовский восторг отвергается – иногда молча, иногда и с вызовом. Результатом становится серия стихотворений, почти нарочито перекликающихся друг с другом:

Грустная картина! Облаком густым Вьется из овина За деревней дым... (Жадовская, 1848, напечатано в 1857 г.);

Грустная картина! Степь да небеса, Голая равнина, Чахлые леса... (Минаев, 1858; Минаев в это время еще не определился как юморист, и его стихотворение кажется не пародией, а «доработкой» стихотворения Жадовской);

Скучная картина: Тучи без конца, Дождик так и льется, Льется у крыльца... (Плещеев, 1860).

Подобный же пейзаж вставляет в поэму Розенгейм: «...Небо, как тряпица Грязная, висит...» – и аллегорически осмысляет Добролюбов: «Низко наше небо: Над землей оно Тяжело нависло, Мутно и темно»... Мотивы «сна» и «смерти» присутствуют почти в каждом из этих стихотворений. Мы уже не говорим о прямой пародической полемике с Фетом: «Чудная картина: Грезы всюду льнут...» Минаева; «Чудная картина... Чахлая скотина, Хлеба ни зерна...» Минаева же; «...Чудная картина, Да не для него...» Лакиды (ср. пародию на «Облаком волнистым...» Вормса). И наоборот, сама эта серия «грустных картин» вызвала полемическую отповедь от старого Вяземского – тем же скромным 3-ст. хореем, только с изысканной рифмовкой АХАх: «Тихие равнины, Ель, ветла, береза, Северной картины Облачная даль, Се-

ренькое море, Серенькое небо, Чуется в вас горе, Но и прелесть есть... Грех за то злословить Нашу мать-природу, Что нам изготовить Пиршеств не могла... Струны есть живые В этой тихой песни, Что поет Россия В сумраке своем».

На «грустных картинах» плещеевского образца воспитался С. Дрожжин: его пейзажи – унылые предзимние и зимние:

С теплою весною Лето уж прошло, Замерло родное Милое село...;

Миновало лето. Солнце из-за туч С ласковым приветом Не бросает луч...;

Осень. Ходят тучи В глубине небес...;

Вьюга завывает, Крутит и мятет... и т. п.

Из этого круга стереотипных образов осени выбивается разве что пейзажный набросок Некрасова, при жизни автора не печатавшийся: «Белый день недолог, Вечера длинней... Пес работу чует: Дупельшнепов жди».

Напротив, когда поэты хотят нарисовать радостный пейзаж, то они обращаются через голову Фета к Лермонтову и рисуют пейзаж летний (в котором то и дело всплывают узнаваемые лермонтовские мотивы):

В зареве огнистом Облаков гряда... На душе ***покойно,*** *Сердце будто спит* (Суриков);

Дремлет лес: ни звука, ***Лист не шелестит...*** (он же);

Светят неба очи Трепетным огнем... Тише все, темнее, ***Не дрогнет листок...*** (он же);

...В тишине глубокой Дремлет темный сад. ***Лист не шелохнется...*** (Дрожжин);

Зорька догорает, ***Дремлет*** *старый сад, Пламенем пожара Рдеется закат...* (Ап. Коринфский);

*..**Листьями** чуть слышно Ветки шелестят...* (Сологуб).

Пейзаж может почти раствориться в лермонтовской теме тишины и желанного покоя – так у Жадовской, «Ночь... Вот в сад тенистый Стукнуло окно... Сердце замирает, Взор горит слезой» (ср. у нее же «Небо голубое... Отвращаю взор», где пейзажа еще меньше); так у Сурикова, «В воздухе смолкает Шум дневных тревог; Тишь с небес на землю Посылает Бог. Тихо... Отчего же <...> Скорбь сжимает грудь? Боже мой! От горя Дай мне отдохнуть!»

Бунин твердо держится образцов второй половины XIX в., лишь по-новому их подкрашивая: «На лиловом небе Желтая луна...», «Осень. Чащи леса. Мох сухих болот...», «Ночь и даль седая, В инее леса...». Отмечено, что бунинский пейзаж в этих стихах вечерний, статичный и часто сонный: сон выступает смягченной формой смерти [Гайнуллина 1990]. Есенин добавляет к этому эмоциональные мотивы: «Топи да болота, Синий плат небес... Край ты мой забытый, Край ты мой родной!», «Дымом половодье Зализало ил... Помолюсь украдкой За твою судьбу». Есенинская «Белая береза Под моим окном Принакрылась снегом, Точно серебром...» обнаруживает любопытное влияние другого фетовского стихотворения – «Печальная береза У моего окна...»

В целом пейзажный 3-ст. хорей занимал в фетовском творчестве очень скромное место, но в сознании читателей он связался с его именем очень прочно. Поэтому, когда сто лет спустя О. Дмитриев пишет стихи о Фете, то выбирает для них именно этот размер (хоть и пишет его сдвоенными строч-

ками): «Лето, вечер тихий. Зажигает свет В доме на Плющихе Афанасий Фет... Видит он, усталый, юность, старину, Дом господский старый, белую луну...». С такой же отсылкой к первоисточнику возникает пейзажный 3-ст. хорей и у Лосева: «Уж не тень заката, А от тени тень Увела куда-то Стылый этот день. Краденый у Фета Нежный сей товар Втоптан, как конфета, В снежный тротуар...» Другие поздние поэты предпочитают называть другие образцы: «Это очень много: Даль да тишина. Чистая дорога – Наша сторона... Я, до дна весенний, Полюбил печаль: Что я не Есенин, Мне до боли жаль...» (И. Григорьев, 1985; стихотворение кончается «Мир тебе, дорога, Родина моя!»).

4. Огарев: быт. Если Фет, таким образом, развернул в лермонтовском размере русский пейзаж, то Огарев сделал следующий шаг – развернул русский быт. В том же 1842 г., что и фетовская «Чудная картина», появляется его «Изба»:

Небо в час дозора
Обходя, луна
Смотрит сквозь узора
Мерзлого окна... –

и далее: *спит* дед, улеглася мать, засыпают дети, лишь борется с дремотой молодая дочь. Другое стихотворение Огарева, «Дорога» (1841, со сплошными женскими рифмами), стало образцом для «Дороги» Михайлова (1845: «Черными ветвями Машет мне сосна, Тусклыми лучами Светит мне луна...» и далее воспоминание о родном доме; несомненно перекрестное влияние Фета) и для пародии Розенгейма.

«Изба» Огарева оказала подавляющее влияние на тематику 3-ст. хорея второй половины XIX в.: из стихотворения в стихотворение повторяется эта ночь, холод, изба, в ней все спят и не спит только молодая дочь (Дрожжин, «Пряха»), молодая жена (Никитин, «Жена ямщика»; Дрожжин, «Грусть молодой крестьянки»), одинокая старуха (Никитин, «Зимняя ночь в деревне»; Дрожжин, «Мать», «Забота матери», «В крестьянской семье», «Бабушкино горе»), умирающий старик (он же, «Чуть в избе холодной...») или уже лежит покойник на столе (Никитин, «Тишина ночи»; Розенгейм, «У гроба»).

Никитин и Плещеев пытаются разнообразить эту картину, внося в нее пейзажные элементы не созвучные, а контрастные скорбному быту. Так, Никитин начинает свое первое стихотворение (1849): «Тихо *ночь* ложится На *вершины гор*, И луна глядится В зеркало озер...», а кончает: «Лишь во мраке ночи Горе и разврат Не смыкают очи, В тишине не спят». Это как бы набросок, развернутый в следующем стихотворении: «В глубине бездонной, Полны чудных сил, Идут миллионы Вековых светил...» – а город спит, бедняк мертв, и дочь его «жертвою порока умереть должна». «Зимняя ночь в деревне» тоже начинается «Весело сияет Месяц над селом...», а кончается страхом за дочь: «Мудрено ль связаться С человеком злым?..» На том же контрасте построены и два стихотворения Плещеева, но у него сюжетный момент сперва стушевывается («Травка зеленеет, Солнышко блестит, Ласточка с весною В сени к нам летит...» – и дальше о разлуке и нужде «в городе чужом»), а потом и совсем растворяется

в чистом лиризме («Теплый день весенний, Солнышко блестит, Птичка, заливаясь, В поле всех манит...» – и только поэту шепчет тоска: «...твой *путь* Пройден: не пора ли Навсегда *уснуть*?»)

Но игра контрастом, по-видимому, оказывается слишком сложной для большинства поэтов. Когда за этот размер берется следующее литературное поколение, главные деятели которого – Суриков и суриковцы, строение их стихотворений быстро упрощается: или «природа» подчиняется «быту», или «быт» отступает перед «природой».

Когда ведущей оказывается тема «быта», то перед нами остается лишь сюжетная, зарисовочная часть огаревской схемы, а «природа» остается лишь заунывным аккомпанементом.

Комната в светелке. Как в ней холодно! Ветер дует в щели, Дождь стучит в окно... Мать лежит больная, за работой дочь... (а рядом уже сводня и т. д.) (Розенгейм);

Чуть в избе холодной Теплился ночник, На печи безродный Умирал старик... (Дрожжин);

Холодно зимою Людям, тяжело. Вижу я родное Милое село... Бедная старушка На печи лежит... (и ей приносят весть о смерти сына) (он же);

Детство золотое, Грустно ты прошло! Предо мной родное Милое село... На печи больная Бабушка лежит... (о родимом сыне думает она и т. д.) (он же);

Предо мной деревня И знакомый дом... Бедная старушка Смотрит из окна... Молодую дочку Ждет она домой...» и т. д. (он же).

Крестится избенка В скудные поля, Скучная сторонка – Родина моя... (Анисимов).

К этому же ряду относится и «Шарманщик» Анненского (из В. Мюллера, музыка Шуберта): «...По снегу да босый Еле бродит дед, – На его тарелке Ни копейки нет...»; а характерные для него зачины откликаются еще у Межирова («Что-то дует в щели, Холодно в дому. Подошли метели К сердцу моему...») и у А. Наймана («Губы дуют в наледь, На стекле глазок...»).

В первое лицо переводится этот скорбный быт у Сурикова: «Эх, не троньте! С горя Запил, братцы, я. Эх ты, доля, доля Горькая моя!..» (и т. д., об измене жены); у Дрожжина: «От тоски-кручины Истомился я: Где ты, золотая Молодость моя...» (и т. д., о первой любви). Из сельских декораций в городские переносится он у Минаева: «...Ты лежишь больная, Не сомкнешь очей; Я сижу, не зная Сна уж пять ночей...» Любопытно у Дрожжина почти механическое смешение всех эмоций в устоявшейся интонации: «Избы застилает И туман и мгла, *Грустно* завывает Ветер вдоль села. *Бодро* воротились С поля мужики, *Ярко* засветились В избах огоньки. По задворью льется Песня и *тоской* Далеко несется, *Плачет* над рекой». Любопытна и попытка уйти от сюжета в чистый лиризм: «Ох, сгори, кручина, Ты навеки сгинь...», кончающаяся хорошо знакомым образом: «Дай за все терпенье Хоть на склоне лет Мне *успокоенье* От гнетущих бед».

У Сурикова («Солнце утомилось, Ходя день деньской...») и у Дрожжина («Вечерняя песня», 1886) появляется «песня вдалеке», пришедшая от Никитина («Ярко звезд мерцанье...»). В суриковском «Утре» перефразируется (из другого хореического размера) никитинское «Утро на берегу озера» – «Сквозь тростник высокий Озеро глядит». У Дрожжина в характерном восьмистишии на лермонтовский образец наслаиваются и

плещеевские, и суриковские мотивы: «За кустами *тени* На траву *легли*, И блеснула зорька Ясная вдали. Кончена тревога Прожитого дня, *Улеглись печали* В сердце у меня». Иногда словесные совпадения с прежними поэтами бывают удивительны: суриковская огнистая «облаков гряда» возвращает нас к Шкляревскому (которого Суриков заведомо не читал), а дрожжинское «Детство золотое, Грустно ты прошло!» звучит калькой с «Песни» Д. Сушкова («Раут», 2, 1852) – «Годы молодые, Скоро вы прошли!» Это ритмико-синтаксическое однообразие порождается, конечно, тесными рамками нашего размера; подробнее об этом будет речь ниже (см. Приложение).

Этот упрощенный мир как бы просит себе упрощенных обитателей: в 1870–1890-х годах в 3-ст. хорей прочно входит тема детей и детства. Еще в 1848 г. в «Звездочке» была напечатана анонимная «Песенка при сеянии цветов»: «...Зернышко! я также Доживу до дня, Как в могилке темной Спрячут и меня. Буду спать, но также Встану из земли, Чуть Господь мне скажет: Гриша, оживи!» Спрос на этот детский размер резко оживает. Поначалу дети в стихах бытописцев еще не свободны от взрослых забот – отмежевание от никитинской традиции еще не полное. У Сурикова («У пруда») «...рой вопросов темных, Рой бессвязных дум Занимают детский Неразвитый ум», у Плещеева стихотворение «Хорошо вам, детки, Зимним вечерком...» кончается: «Но не всем такое Счастье Бог дает: Есть на свете много Бедных и сирот». Но эти минорные ноты исчезают у того же Сурикова («Солнышко уж встало И глядит в окно...») и у того же Плещеева («Домик над рекою, В окнах огонек...» – ср. отклик на него в «Домике над рекою» О. Фокиной). А знаменитое суриковское «Детство» – «Вот моя деревня, Вот мой дом родной,

Вот качусь я в санках По горе крутой...» – одно из самых радостных стихотворений во всем нашем материале. Когда Блоку было заказано стихотворение для детского журнала, он взял за образец именно Сурикова: «Ветхая избушка Вся в снегу стоит. Бабушка-старушка Из окна глядит... Весел ребятишкам Санок быстрый бег. Бегают, смеются, Лепят снежный ком...» Брюсов переносит сцену детских игр в город: «В ярком летнем свете, В сквере, в цветнике Маленькие дети Возятся в песке...» Есенин пишет 3-ст. хореем (с окончаниями ЖЖЖЖ) свою «Сказку о пастушонке Пете...», ему вторит в нашем размере П. Комаров («Петя на примете У всего села. Люди хвалят Петю За его дела»); и К. Ваншенкин использует его в стихах «Внучке».

Городецкий, тоже следуя Сурикову, вводит многообещающую тему сказок: «...Там у Белоснежки Дикая краса, Серебромережки, Свистоголоса...»; она разрастается у Городецкого в большую «Сказку», у Ю. Анисимова в «Самоцветные камни», а отсюда впоследствии являются и «Сказка» Орешина («Витязем Русланом В огненной броне По дорогам рдяным Еду на коне...»), и «Сказка» Пастернака («Встарь, во время оно, В сказочном краю Пробирался конный Степью по репью...»). Если бы это произошло поколением раньше, эта семантическая ветвь тоже имела бы шанс развиться (строки Х3 коротки, но при рифмовке ХаХа они как бы срастаются в строки Х6, вполне удобные для подробного повествования); но в поэзии XX в. преобладал спрос на лирику.

5. Периферия: сатира и гражданственность. За рамки, поставленные традицией Лермонтова – Фета – Огарева, поэзия второй половины XIX в. выходит совсем редко. При этом обычно поэты

оглядываются через голову Лермонтова на более раннюю традицию: лирической и сатирической песни. Лирическая традиция найдет продолжение в XX в., и разговор о ней будет дальше. Сатирическая традиция оказалась тупиковой, и о ней следует сказать сейчас.

Сатирическая песня в узком смысле слова оставила малый след в нашем материале: пожалуй, только песню Некрасова «Кушай тюрю, Яша, Молочка-то нет...» и вставные куплеты в его «Современниках»: «Не люблю австрийца!..» (а также, усложненной строфой, переводной «Маркиз де Караба» Курочкина). Однако отсюда 3-ст. хорей переходит в юмор и сатиру, хотя и не очень широко. Этим размером написаны «Кто он?» и «Сорвалось!» Минаева, «Отставной майор и «ландышка» Жулева, «Общественное мнение» Буренина, «Свежо предание» Шумахера, «Майская невзгода» Добролюбова, «Современный гидальго» Михайлова. Об эквиметрических пародиях на «Чудную картину» Фета уже говорилось; но любопытно, что 3-ст. хореем писались и не эквиметрические пародии: Минаева – на Кускова (оригинал – 3-ст. хорей с окончаниями ЖЖЖЖ) и на Вяземского (оригинал – может быть, 3-ст. хорей с изысканными окончаниями ЖДЖД, «Где вы, мои розы?..»), Ломана – на лирику «под Гейне» («Ты меня любила – Я тебя любил; Ты меня забыла – Я тебя забыл»). Некрасов начинал этим размером поэму о бродяге «Без роду, без племени» (замысел драматический, но интонация простовато-комическая) – «Третий год на воле, Третий год в пути...»: может быть, это неожиданный отголосок «Ночной песни странника». На исходе этой юмористической линии стоят шуточные стихи в «Москве» и «Масках» Андрея Белого: «Истины двоякой Корень есть во всем: В корне взять, – собака, Не дерись с котом...»

Из сатиры 3-ст. хорей перекидывается в гражданскую поэзию, но здесь образцы его совсем единичны. Переходным может считаться большое публицистическое стихотворение Бенедиктова «На новый 1857 год» (33 четверостишия!). Но далее можно назвать лишь писанные в Сибири последние стихи Михайлова («Вышел срок тюремный...», «Вам смешно, что часто...» и особенно восьмистишие «Снова дней весенних...» с лермонтовской темой «...Между *гор* зеленых Темной полосой Вьется вдаль *дорога* К стороне родной»), стихотворение Синегуба на смерть того же Михайлова, а позднее – стихотворение Якубовича о 9 января и аллегорию Н. Морозова о том, что «скоро все растает – и вражда, и гнет!» Единственное стихотворение, по публицистической нагрузке соизмеримое хотя бы с бенедиктовским, – это «Полно!», отклик Брюсова на февраль 1917 г. (с лермонтовской реминисценцией в конце: «Знаю: ждет нас много Новых светлых дней: Чем трудней *дорога*, Тем *привал* милей»).

6. Импрессионистическая интонация: путь. Модернизм редко обращается к нашему размеру, но когда обращается, то пытается использовать его по-новому – не как подсказку для темы, а как образец для интонации. Интонация вступительной части лермонтовского восьмистишия вызывает у Бальмонта его импрессионистические перечни: «Лютик золотистый, Греза влажных мест, Луч и шелк цветистый, Светлый сон невест...», интонация заключительной части – его вескую сентенциозность: «...Радость совершенства Смешана с тоской. Есть одно блаженство – Мертвенный *покой*». (До сих пор такая сентенциозная интонация возникала в нашем размере, кажется, только в случайном альбомном стихотворении С. Дурова

1848 г.) Далее темы возникают или возрождаются уже вокруг этих интонаций. Импрессионистическая интонация порождает тему «путь», торжественная – темы «смерть» и «Бог». Можно сказать, что модернизм возвращается через голову Фета и Огарева к Лермонтову: мимо «пейзажа» и «быта» к «пути» и «смерти». Только путь из страннического возвышается до жизненного, а смерть освящается Богом и Воскресением.

Одним из первых откликов на лермонтовское «Из Гёте» было плещеевское «Из Рюккерта» (1844, очень далекая контаминация стихотворений «Abendlied» и «Waldandacht», последнее – 3-ст. хореем): «Тени *гор* высоких На воду легли... Весело выходит Странник утром в *путь*, Но под вечер дома Рад бы *отдохнуть*». В те же годы у Губера в конце стихов о том, как «...Новгород Великий Тихо *опочил*..», мимолетно появляется *«путник...»*, который «*задремлет* Тайной думы полн». После этого лермонтовская тема пути надолго исчезает из 3-ст. хорея XIX в.; едва ли не единственный раз она возникает у такого неожиданного поэта, как Разоренов: «Вот уж потухает За *горою* день... Тихо до ночлега Я бреду один...» (и слышу голос друга из могилы); концовка: «Но, быть может, скоро Дни мои пройдут, И нужду и горе – Все с собой возьмут».

Если у Гёте тема пути присутствовала в заглавии, у Лермонтова – в финальном намеке, а после Плещеева исчезла совсем, то теперь она возрождается (со своей характерной рифмой «путь – отдохнуть»). Символист Брюсов пишет: «Мерно вьет дорога Одинокий путь. Я один у Бога, Сладко дышит грудь...» (и дальше: свисли ветки, слышны птицы и т. д.). Акмеист Городецкий выбирает этот размер для вступления к книге восьмистиший «Цветущий посох»: «...Мой цветущий посох! Я с

тобой иду». Даже футурист Д. Бурлюк (в «Дохлой луне») пишет, хоть и без знаков препинания, удивительно традиционно звучащее стихотворение: «Полночью глубокой Затуманен путь В простоте далекой Негде отдохнуть... Я старик бездомный Всеми позабыт Прошлых лет огромный Груз на мне лежит...». В этот же ряд любопытным образом вписывается и переводное брюсовское стихотворение из Верлена: «Тянется безмерно Луговин тоска. Блещет снег неверно, Как пласты песка...». А у Лозина-Лозинского за началом, копирующим Фета, следует и уподобление странничьего пути жизненному пути – несомненно, подсказанная лермонтовским же «Выхожу один я на дорогу...»: «Гладкая дорога. Полная луна. С моего порога Моря даль видна... Беглый, бесконечный Вьется путь змеей. Путь на небе Млечный Освещает мой. Путь мой молчаливый, Не присяду я. Пусть бегут извивы, Как и жизнь моя...». Эпигонским продолжением этой традиции может считаться стихотворение Ф. Вермеля (1924, РГАЛИ), где гётевская южная дорога оборачивается железнодорожными туннелями под Сочи: «Сразу потемнели Горы – мрак кругом. Из сырых ущелий Тянет холодком. Словно беспокоясь И теряя цель, Неуклюжий поезд Врезался в туннель... Жалкий, ненавистный Медленный червяк, Пусть тебя притиснет И раздавит мрак...» и т. д.

В советской поэзии импрессионистическая стилистика в 3-ст. хорее характернее всего для стихов К. Ваншенкина. И не случайно в них неоднократно, хоть и затушеванно, появляется мотив пути: «...Слева от проселка Удивляет вновь Голубая елка – Голубая кровь...»; «..Духота вокзала. Храп со всех сторон... И в вагоне скоро, Придержав платок, Ты глотнешь простора Этого глоток»; «...За три дня сгорела На ногах кирза...». И даже

программное «Вспыхнувшая спичка, Венчик золотой...» кончается образом «...Где на перекрестках Мрак со всех сторон, – Сруб из пальцев жестких Слабо озарен». Стихи под заглавием «Зимняя дорога» есть у И. Григорьева, и в них, как у Лермонтова и Розенгейма, отбиты последние две строки: «Зяблая ракита, Сотая верста. Гулко и сердито Ветер в брешь моста... (и т. д., 3 строфы) ...Что вы встали? Трогай! Ночь. Не отставать!» Как бы полемикой с Лермонтовым выглядит стихотворение Г. Горбовского (начальное в его сборнике) – путь, но не с мрачной, а со светлой концовкой: «Как среди собраний Дорогих картин, Меж прекрасных зданий Я иду один. Чисто, пусто, рано. Сердце жить непрочь... Полусвет кварталов, Полутень аллей... Вот и снова стало На душе светлей».

7. Переосмысление: смерть, любовь и бунт. Тема смерти присутствовала в нашем размере с самого лермонтовского начала, теперь она выделяется и подается более концентрированно. Общим эмоциональным знаменателем почти всех рассмотренных нами стихотворений была тоска, но обычно она подавалась со стороны, взглядом на природу или на быт. Изображались старик или старуха в избе, тоскующие под ночную вьюгу. Достаточно поэту поставить себя в положение такого героя и повести изложение от первого лица, как получится стихотворение о тоске как таковой. В качестве пейзажного фона единообразно предпочитается дождь: «Дождь неугомонный Шумно в стекла бьет...» (Сологуб, 1894), «Капли дождевые Об окно стучат...» (Лозина-Лозинский, 1912), «Мир закутан плотно В сизый саван свой, В тонкие полотна Влаги дождевой...» (Волошин, 1905 с выходом на «медленную Майю Торопливых дней»). Блок перерабатывает традиционный

сюжет – бедное жилье и покойник на столе – в «Что на свете выше Светлых чердаков?.. Тихая – не дышит, Белая – молчит... Как мне любо слушать Вьюжную свирель ...» (ср., наоборот, тоску женщины об умершем в его «Я живу в пустыне...»). Однако до сих пор отношение к смерти выражалось лишь в тихом бессилии или горьком отчаянии, теперь оно становится торжественным священнодействием, приобщением к другому миру и грядущим воскресением. Здесь и утверждаются интонации, которых не было раньше:

Вновь закат оденет Небо в багрянец. Горе, кто обменит На венок – венец. Мраком мир не связан. После ночи – свет. Кто миропомазан, Доли лучшей нет... (Брюсов, 1902);

Витязь Тайной Дали, Стоек я в бою – Древний щит из стали Кроет грудь мою... Свиты вязью странной Лилия и Серп... Три великих знака – Молот, Посох, Крест (Балтрушайтис, 1912);

Тихо льется в чашу Жертвенная кровь. Звезды славят нашу Кроткую любовь... Отрок непорочный, Между вами – Я. В чаше полуночной Эта кровь – Моя... Вас, как мир, Я движу. Только плоть мою В хороводе вижу. Кровь мою Я пью (Сологуб, 1907);

Лестница златая Прянула с небес. Вижу, умирая, Райских кринов лес... Лоскуты рубахи Треплются у ног... Камни шепчут в страхе: Да воскреснет Бог (Н. Клюев, 1913).

Стихи Брюсова – это «Гимн» из трагедии «Земля», стихи Сологуба – из «Литургии Мне», стихи Клюева – из радельных «Братских песен». Это как бы перемена эмоционального знака при изначальной теме смерти.

Мы видим, насколько интонация в этих стихах становится напряженнее, чем во всех, с кото-

рыми мы встречались раньше; к сожалению, формулировке эта разница плохо поддается – она зависит от сложного взаимодействия полноударности строк и полновесности фраз. Предела достигает эта напряженность в двух стихотворениях Цветаевой, из которых одно – о гибели, а другое – о преодолении смерти через творчество. Если Цветаева и опиралась на какую-нибудь из прежних традиций 3-ст. хорея, то, скорее всего, на эту, торжественно-гимническую, только обновляя ее привычной ей агрессивной интонацией; у нее это связано со стремлением к коротким сжатым ритмам, все более отчетливым в ее 1930-е годы:

С фонарем обшарьте Весь подлунный свет! Той страны – на карте Нет, в пространстве – нет... Той России – нету. – Как и той меня («Страна»);

Вся его наука – Мощь. Светло – гляжу. Пушкинскую руку Жму, а не лижу... Пушкиным не бейте! Ибо бью вас – им! («Стихи к Пушкину»).

Советская поэзия подхватывает эту тему преодоления смерти, – но, конечно, без религиозных оттенков. Асеев пишет этим размером «Годовщину смерти вождя» («Нету слов об этом... Песня, честной будь! По его заветам Направляй свой путь...»), а Инбер – стихотворение о могиле неизвестного солдата («Песнями, цветами Вся отчизна-мать Все не перестанет Сына поминать...»). Багрицкий переводит эту тему в гражданский пафос «Смерти пионерки», а Олейников – в иронический гротеск «Маленькая рыбка, Жареный карась...»; впрочем, эти стихотворения отклоняются от строгой рифмовки ЖМЖМ и потому выпадают из нашего обзора. Любопытную параллель образуют два восьмистишия-диалога, советское стихотворение Н. Грибачева и эмигрантское – Л. Алексеевой (под заглавием «Диалог с жизнью»):

Долгие дороги, Черный лик войны... Сколько по тревоге Мы вставать должны? Спрашивал у сада, У полей чуть свет. «Столько, сколько надо!» – Следовал ответ (Грибачев, 1985);

С миною довольной Мучит, как всегда. Спрашивает: «Больно?» Отвечаю: «Да». – «Очень больно?» – «Очень». – «Что ж, погасим свет? Отвечай же: хочешь?» Отвечаю: «Нет» (Алексеева, 1966).

Произведенная модернизмом перестройка лермонтовского ядра в семантическом ореоле нашего размера сказывается и на других его семантических окрасках. Так, пейзаж монументально преображается религиозными образами в стихах Балтрушайтиса: «Зыбля дым свой сизый В поле, в тайный срок, В пламенные ризы Вечер даль облек... В час их кроткой славы, Искрясь, ввысь простер Огненные главы Огненный собор...». И, что еще интереснее, через тему смерти в нашем размере возрождается, переосмысляясь, долермонтовская тема любви. Наиболее значительное стихотворение здесь – «Два голоса» Брюсова, где на страстный призыв влюбленной отвечает возлюбленный: «...Кто зовет меня?; ...В склепе я – с тобой; ...Понял. Мы – в раю». Как бы вариациями его ощущаются «Голос» М. Лозинского («...Позови, мой милый, Позови меня»), «Утешение» Гумилева («...Но идешь ты к раю По моей мольбе...») и «Чудесное посещение» А. Кочеткова («...Звал меня – Софией Светлый сонм подруг», РГАЛИ). Как видение возникает любовь у раннего Брюсова («...Там к цветку склоненный Юный женский лик»), как колдовство – у Сологуба («...Не моей ли силой Милый лик возник?»), потом как космическая сила – у Пастернака («...Тянется к вселенной Ощупью припасть»). Впрочем, конечно, иногда несчастная

любовь появляется в модернистском 3-ст. хорее и более традиционным образом – как мотивировка смертной тоски (у С. Рафаловича, у Я. Година, в восьмистишии Мережковского). А у К. Волгина (в парижских «Вечерах», 1, 1914, рядом с молодым Эренбургом) оживают даже простенькие домодернистские стереотипы (но в форме лермонтовского восьмистишия со структурой 6+2!): «Утро льется жидкой Теплой бирюзой; Золотою ниткой Рдеет волос твой. За окном синицы, Солнце и роса. Раствори ресницы, Девушка-краса».

Огаревская тема быта претерпевает гораздо более сущесвенные изменения. Здесь происходит такая же перемена эмоционального знака, как в стихах о смерти: подобно тому, как тема смерти перерастает в тему возрождения, так же и тема быта в новую эпоху перерастает в тему бунта, рядом со стихами о народе угнетенном и бедствующем являются стихи о народе вольном и сильном.

Поэт нового поколения, Клюев, придает традиционному быту небывалую многозначительность. Характерно его стихотворение, начинающееся как очередная «грустная картина»: «Болесть да засуха, На скотину мор. Горбясь, шьет старуха Мертвецу убор...», – а кончающееся вселенским обобщением: «Глухо Божье ухо, Свод надземный толст. Шьет, кляня, старуха Погребальный холст». В смежном стихотворении 1913 г. быт уже заслоняется образами «привидений» и загадочных святых, а смерть оборачивается исцелением через молитвы покойницы: «...В Божьем вертограде Не забудь меня... В белом балахонце Скотий врач – Медост... И меня, как зверя, Исцелил Медост». Ранний Есенин крепче держится традиционных образов («...Край ты мой забытый, Край ты мой родной!»), но около 1916 г. тоже переходит в новую образность: клюевский за-

чин «Месяц – рог олений, Тучка – лисий хвост...» стал прямым образцом для есенинского «Тучи – как озера, Месяц – рыжий гусь...» (Отсюда потом у Герасимова: «Месяц в синем своде Пригвожден звездой. Ночь зарю уводит Звездною уздой».)

Это преодоление быта через мистический экстаз скрещивается с преодолением быта через социальный бунт. Здесь опорой была смежная традиция «народного хорея». Еще у Никитина было известное стихотворение про вольного бобыля: «Дай взгляну веселей: Дума не подмога. Для меня ль, бобыля, Всюду не дорога?» В этом логаэде четные строки представляют 3-ст. хорей; через это сходство тема воли могла связаться ассоциациями и со сплошным 3-ст. хореем. Еще Коневской облекает в удалые русские образы стихотворение про путь на неведомый зов: «Заломивши лихо Шапку набекрень, Залился ты взором В ясный Божий день...». После 1905 г. Ап. Коринфский еще ближе подхватывает никитинский образец: «Волен ветер в поле, Сам себе закон; А на вольной воле Я – в себе волен... Ни угла, ни дома, Ничего-то нет, Бобылю – хорома Бел-широкий свет!..». Аллегорическим откликом на первый революционный подъем является «Барка жизни встала На большой мели...» Блока (с ее грустной концовкой), аналогическим откликом на второй революционный подъем – «Вечер. Стенька Разин, Верный атаман...» Орешина. Февральскую революцию приветствовали 3-ст. хореем и Ширяевец («Загуди сильнее, Красный, вольный звон! Злого чародея Взяли мы в полон!..») и Есенин («...Дрогнул лес зеленый, Закипел родник. Здравствуй, обновленный Отчарь мой, мужик!..»). И картина социального обновления тотчас перерастает у Есенина в картину вселенского духовного обновления: «Верю: завтра

рано, Чуть забрезжит свет, Новый под туманом Вспыхнет Назарет...»; «Радуйся, Сионе, Проливай свой свет! Новый в небосклоне Вызрел Назарет. Новый на кобыле Едет к миру Спас. Наша вера – в силе. Наша правда – в нас».

После этой «Инонии» Есенин к 3-ст. хорею с окончаниями ЖМЖМ не возвращался: расставшись с ранними своими темами и стилем, он расстается и с размером. (О влиянии этого размера в стихах Есенина на смежные см.: Вельская, 1978). Но когда Есенин умер, его все тем же 3-ст. хореем оплакал Орешин: «...Что же ты наделал, Синеглазый мой? ...И его глазами Я увидел: вот Смерть за всеми нами Наблюдает счет». Конечно, здесь дополнительной опорой послужила давняя связь нашего размера с темой смерти. Впрочем, Орешин пользуется этим размером очень широко, так что его семантика от этого начинает нейтрализоваться. Недаром А. Архангельский выбрал для своей пародии на Орешина именно наш 3-ст. хорей.

8. Упрощение: опять песня. Мы помним, что первым истоком семантики 3-ст. хорея были любовные песенки XVIII в. Память об этом не терялась, но обращения к песенной традиции были редки. Первоначальную, салонную песню позволил себе стилизовать лишь Сологуб в своих бержеретах: «Солнце в тучу село – Завтра будет дождь... Хорошо, что дождик Вымочит весь луг – Раньше или позже К роще выйдет друг». Для большинства же поэтов XIX в. и особенно советского времени лирическая песня – это, конечно, песня не салонная, а народная. Ее стилизует Мей: «У молодки Наны Муж, как лунь, седой...» («моравская песня»), ее стилизует Апухтин («Грусть девушки»): «...Пусть же веселится Мой жених седой!»; через полвека к ней возвращается Бунин: «Зацвела на

воле В поле бирюза, Да не смотрят в душу Милые глаза...». Зачин Бунина в свою очередь послужил образцом для зачина известнейшей песни Исаковского «Ой, цветет калина В поле у ручья, Парня молодого Полюбила я...» – сознательно или бессознательно, мы не знаем.

Постепенно песенные признаки стираются, и любовные стихи советских поэтов выглядят лишь осторожными попытками освоить новую для этого размера область: «Как ты в жизнь входила? Весело? легко?..» (Саянов), «Меж бровями складка, Шарфик голубой...» (Ваншенкин); «Долго дорогая Смотрит на меня, С книгой засыпая, Не гасит огня...» (Голодный; трудно не припомнить никитинских прях); «Губы дуют в наледь. На стекле глазок. Дай глаза попялить Мне еще разок... Где панели хрупки, Знобок сумрак ниш, Где в холодной шубке Ты сейчас стоишь» (А. Найман; тема пришла из пастернаковского Я3 «Засыплет снег дороги...»). Конечно, и здесь иногда вдруг напоминает о себе форма лермонтовского восьмистишия со структурой 6+2: «Синий-синий вечер, Белый лунный свет, Худенькие плечи, Восемнадцать лет. Слезы на ресницах. Ждет меня в саду. Мне давно за тридцать. Лучше не пойду» (Регистан).

В совсем другом, но тоже народном стиле складывает Саянов свое знаменитое четверостишие (из «Песни», в которой смешаны хорей и ямб): «Гай да гай, отрада – Жить – не помереть! Только песню надо Легким горлом спеть», и на него потом сочиняет свою вариацию Прокофьев: «Чтобы легким горлом, Чтоб была проста, Чтоб с тропы подгорной Шла бы на уста...». Знаком песни является 3-ст. хорей для таких несхожих поэтов, как А. Фатьянов («Шел отряд сторонкой По степи родной...», «Шел дорогой дальней Третий батальон...», «...По родной России Шествует

весна...» – не от лермонтовской ли темы пути?), А. Тарковский («Я – рыбак, а сети В море унесло...»), К. Ваншенкин («Песенка» о том, что «... Хочется любви») и А. Вознесенский («Каждым утром рано У своих ворот Местный Челентано Песенку поет...»). Кроме лирической песни, существует и эпическая, балладная. В дореволюционной поэзии она в 3-ст. хорее не появлялась, в советское время появляется: «Тучи пыли едкой, Гулкий храп коней. Выручать разведку Едет Кочубей...» (Голодный, «Иван Кочубей»); «Красные мадьяры, Бурая тайга, Яростно и яро Бурей на врага...» (Долматовский, «Красные мадьяры»); «Три минуты время И от силы – пять: Подтяну я стремя, Сяду я опять...» (Уткин, «Провокатор»); «И у переправы В памятном бою Не гадал про славу Парень про свою...» (Твардовский, «Шофер Артюхов»). Уткин расширяет балладу до поэмы (правда, не дописанной) «Двадцатый», Твардовский углубляет в ней лиризм почти до бессюжетности («На родного сына Молча смотрит мать. Что бы ей такое Сыну пожелать?..»). 3-ст. хорей сравнительно редок в советской поэзии и, как мы видели, по большей части распылен по разным семантическим окраскам; но можно с уверенностью сказать, что в лирической и эпической песне он появляется в это время особенно часто.

И у лирической, и у эпической песни есть общий семантический знаменатель: простота. Как кажется, именно эта семантика является определяющей для последних десятилетий бытования 3-ст. хорея. После торжественной напряженности эпохи модернизма стих как бы расслабляется. Знаком простоты 3-ст. хорей был уже в 1925 г. для А. Квятковского, когда он начинал свою тактовиковую «Санную лунату» нарочито упрощенным ритмом «Белые поляны, белые поля. Лунные беляны,

длинная земля» с пояснением, что это – как в «Весело сияет Месяц над селом...» (может быть, образцом были также строки из «Мюнхена» И. Аксенова: «Полая поляна Палево бела Плакала былая Плавная пила...»). Черубина де Габриак, сочиняя для антропософских эвритмических упражнений образец хорея, выбрала для этого именно 3-ст. хорей – несомненно, из-за его простоты и четкости («...Розы крови, рея, Дали красный нимб... Ровный бег хорея Подарил Олимп»). До пародичности доходит эта простота в таких стихах у Клюева и у Безыменского:

Я – кузнец Вавила, Кличка – Железня. Рудовая сила В жилах у меня...

Я – Кобзарь Евлаха, Красный коммунист. Наша мамка пряха, Батька машинист...

и до прямой цитатности – в стихах Евтушенко: «Травка зеленеет, Солнышко блестит. Боль моя умнеет – Больше не грустит... Если в жизни туго – Поучать грешно. Улучшать друг друга – Это же смешно...». Так же несомненна (но осознанна ли?) цитатность в стихах на случай у Р. Казаковой: «В городе Алтае, Скромном, небольшом, В облаках витая, Пили мы боржом...» (из Северянина «На горах Алтая, Под сплошной галдеж, Собралась, болтая, Летом молодежь...»). Спрос на простоту в советскую эпоху был очень велик, но 3-ст. хорей, видимо, оказался все же слишком беден выразительными возможностями и использовался редко. Самой удобной формой утилитаризации его простоты оказалась, как мы видим, песня: начавшись с песни, семантическая история русского 3-ст. хорея и кончается песней.

9. Заключение. Мы рассмотрели около 270 стихотворений, написанных 3-ст. хореем с окон-

чаниями ЖМЖМ. Не все из них удалось упомянуть в обзоре, многие указаны только в приложенном списке источников. В другой нашей книге [Гаспаров 1993] приводится полный текст 74 стихотворений этого размера, относящихся к 1890–1925 гг. (с группировкой по семантическим окраскам: «Путь», «Природа», «Быт», «Тоска», «Любовь», «Смерть», «Бунт», «Возрождение»), – эта подборка может служить примером синхронического среза семантики стихотворного размера.

Не упомянутыми остались преимущественно те стихотворения, которые плохо укладывались в отчетливые типы семантических окрасок. Но это не значит, что они разрушают картину общего семантического ореола. Воспринимаясь на фоне остальных стихотворений 3-ст. хорея, они как бы актуализируют те мотивы, которые объединяют их с общей семантической традицией. Вот пример, взятый наудачу, – стихотворение С. Викулова (1946):

Рельсы, перегоны, Тополиный цвет... На плечах погоны – Труд военных лет. Еду пятый день я. Встреча так близка. А в груди сомненья, А в груди тоска. Неужель забыла? Столько лет прошло... Было, было, было, Былью поросло. Нет, тебе я верил На войне вдвойне. Постучусь – и двери Ты откроешь мне. Выбежишь навстречу, Бросив все дела. Обниму за плечи И пойму: ждала. Улетай, тревога! – Тихо говорю. И летит дорога Напрямик в зарю.

Стихотворение называется «В дороге». Главная тема его – тема пути, заданная еще лермонтовским восьмистишием и оживленная на рубеже XX в. С нею скрещивается тема разлуки и ожидания, восходящая к фетовскому «Облаком волнистым...» (только с обратной перспективой: не от лица оставшегося, а от лица едущего). Разлука же – мы видели – высту-

пает в нашем размере как смягченная форма смерти, другой традиционной темы 3-ст. хорея; здесь об этом напоминает то, что герой стихотворения возвращается с войны. Более поздние семантические окраски отодвинуты на второй план: от «природы» только строка «Тополиный цвет», от «быта» только «Бросив все дела». Словесные и рифменные клише напоминают даже о таком тексте (вряд ли знакомом автору), как стихотворение С. Рафаловича (1916) «Ты ль меня забыла И не вспомнишь вновь? Но тому, что было, Имя не любовь...».

В начальной главе мы сделали три наблюдения над семантическими ореолами: они существуют, они складываются из разнородных семантических расцветок, и они развиваются исторически, не только через подражание, но и через отталкивание младших поэтов от старших. Новый материал, по-видимому, подтверждает, что они существуют, и добавляет к этому новые подробности.

Для 4-ст. хорея типа «Ах! почто за меч воинственный...» мы могли выделить три семантические окраски: «элегическую», «юмористическую» и «народную». Для 3-ст. хорея с окончаниями ЖМЖМ мы выделили иные три центральные окраски (одну из них – раздваивающуюся): «путь и смерть – природа – быт». При этом унылый «быт» может оборачиваться в «бунт», а «смерть» в «возрождение», как бы наизнанку. Кроме того, в начале и конце развития нашего размера выделяется семантическая окраска «песня», и под конец намечаются еще две окраски: «любовь» и торжественное «кредо» (вроде брюсовского «гимна»). Всего перед нами, таким образом, в семантическом ореоле 3-ст. хорея с окончаниями ЖМЖМ от 6 до 8–9 семантических окрасок.

Можно было бы возразить, что это такой широкий тематический диапазон, в котором свобод-

но уместится все, что угодно. Это не так: заметим, во-первых, почти полное отсутствие эпоса (кроме нескольких поздних баллад), во-вторых, очень слабое развитие темы любви (особенно счастливой любви), в-третьих, отсутствие гражданской тематики и недолговечность сатиры. Да и центральная семантическая окраска «путь и смерть», воспринимаясь на фоне «природы и быта», производит совсем иное впечатление, чем, например, в 5-ст. хорее, где она воспринимается на фоне «природы и любви» и эпических мотивов (как мы сможем увидеть далее).

Можно было бы указать и на другую непоследовательность: определения окрасок «путь», «смерть» и проч. – тематические, определение «песня» – жанровое, а наряду с этим нам приходилось выделять группы стихотворений и по признаку «восьмистишие», слишком формально-узкому, и по признаку «простота», слишком неопределенно-широкому. Это так: стихи могут группироваться, семантические окраски могут выделяться по самым разнородным признакам. Какие из них имеют больше организующей силы и при каких обстоятельствах – вопрос очень интересный, но для ответа на него мы еще не имеем достаточного опыта.

Для 4-ст. хорея типа «Ах! почто за меч воинственный...» мы могли отметить перелом в семантической истории – от господства «элегической» окраски к господству «народной»: явление Некрасова с «Коробейниками». В 3-ст. хорее ЖМЖМ этот перелом не так заметен: между «элегическим» восьмистишием Лермонтова и «народной» зарисовкой Огарева лежат не 30–40 лет, а только два года. Кроме того, между этими двумя семантическими полюсами лежит переходное звено – фетовская «природа»: это тоже смягча-

ет противоположность. Так на протяжении всего лишь нескольких лет складывается центральный тематический треугольник 3-ст. хорея: смерть – пейзаж – быт. Но для дальнейшей судьбы размера этот перелом оказался ощутительным. «Младшие темы» (пусть младшие только на два года), пейзаж и быт, стали господствующими семантическими окрасками 3-ст. хорея на всю вторую половину XIX в., а «старшая тема», лермонтовская, взяла на себя роль эмоционального оттенения и лишь изредка напоминала о себе отдельными проскальзывающими мотивами: сон, лист и т. п. Лишь на рубеже XX в. поэты обращаются через голову ближайших предшественников к Лермонтову, к «пути и смерти», а потом, в советское время, – еще дальше, через голову Лермонтова к общему истоку нашего размера: к песне. В семантической истории нашего размера XIX век – это век дифференциации окрасок от «песни» через «элегию» ко всему набору от «смерти» до «любви»; XX век – это век интеграции окрасок, вновь стекающихся в «песню» (и, шире, в «простоту», «примитив»). Эти явления дифференциации и интеграции внутри семантического ореола мы теперь рассмотрим на материале других размеров.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Тредиаковский, БП, 384; Богданович, БП, 180; Поэты XVIII в., БП, II, 250 (Львов); Державин, БП, 166; Дмитриев, БП, 95; Жуковский, БП1, I, 80; Ф. Глинка, БП, 211; Козлов, БП, 71; Вяземский, БП, 219; Пушкин, Полн. собр. соч (изд. АН СССР, 1949), I, 273, II, 319; Дельвиг, БП, 88; Поэты 1820–1830-х годов, БП, I, 485 (Шкляревский), II, 368 (Соколовский); Подолинский, Соч. (1860), II, 234; Лермонтов, Полн. собр. соч. (1954), II, 160; Бенедиктов, БП, 437; А. Григорьев, БП, 131; Огарев, БП, 153, 267; Плещеев, БП, 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; Фет, БП, 157, 251, 254, 466; Поэты-петрашевцы, БП, 226 (Ду-

ров); Поэты 1840–1850-х годов, БП, 47 (Губер); Жадовская, Полн. собр. соч., I (1885), 102, 109, 164, Соч. (1886), 210; Мей, БП, 281; Некрасов, БП, II, 470, III, 201, 273, 346; Никитин, БП, 47, 54, 110, 136, 285; Добролюбов, БП, 89, 168; Михайлов, БП, 47, 68, 106, 112; Розенгейм, «Стих.», 5-е изд. (1896), 231, 234, 326, 336, 544; Поэты «Искры», БП, II, 51, 134, 186, 263 (Минаев), 689 (Жулев), 761 (Буренин), 787 (Ломан), 858 (Лакида); Поэты «Искры», БП1, 241 (Минаев); Минаев, «Думы и песни» (1864), 259, «Всем сестрам по серьгам» (1881), 145; «Русская стихотворная пародия», БП, 515 (Вормс); Шумахер, БП1, 47; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 135 (Синегуб), 209 (Морозов); Якубович, БП, 265; Садовников, «Песни Волги» (1911), 118; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 18, 62, 68, 78, 90, 97, 101, 113, 118, 136, 163, 234 (Суриков), 355 (Разоренов), 376, 377 (Леонов), 422, 427 (Дрожжин); Дрожжин, «Стихотв.», 2-е изд. (1894), 139, 145, 3-е изд. (1907), 102, 220, 313, 366, 386, 414, 417, 472, 482, 487, «Поэзия труда и горя» (1901), 5, 121, 145, «Новые стих.» (1904), 28, «Песни старого пахаря» (1913), 39, 44, 64, 67, 115, 125; Трефолев, БП, 102, 220; Апухтин, БП3, 107, 264; Поэты 1880-1890-х годов, БП, 269 (Андреевский), 459 (К. Р.); А. Коринфский, «Песни голи» (1909), 44, 57, «В лучах мечты» (1912), 215, 223; Бунин, Собр. соч. (1956), I, 357, II, 323, 396, III, 363; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXIV, 80; Фофанов, БП, 75; Лохвицкая, «Стих.» (1900–1904), II, 29, IV, 54, 89; Бальмонт, Полн. собр. стих. (1909–1911), I, 65, V, 85; Коневской, «Мечты и думы» (1900), 56; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 167, 288, 404, II, 223, III, 36, 268; Сологуб, БП, 125, 164, 176, 242, 423, 474, Собр. соч. (1913–1914), V, 51, IX, 26, «Алый мак» (1917), 22, 53, «Свирель» (1922), 40, «Неизданное и несобранное» (1989), 13, 14, 57, 62; Анненский, БП, 233; Волошин, БПм, 103, 212; Балтрушайтис, «Дерево в огне» (1969), 281, 346; Блок, Собр. соч. (1960), I, 477, 533, II, 161, 205, 322; Гумилев, БП3, 264; Городецкий, БП, 266, 275, 297; Лозинский, «Горный ключ» (1922), 20; Г. Иванов, «Стих, [и др.]» (1989), 95, 125; Кречетов, «Летучий голландец» (1910), 45; Черубина де Габриак, «Исповедь» (1998), 93; Анисимов, «Обитель» (1913), 17, «Земляное» (1926), 13; Арсенева, «Стихи о жизни» (1916), 25; Годин,

«Северные дни» (1912), 74; Рафалович, «Стих.» (1916), 42; Палей, «Стих.» (1916), 65; Чролли, «Гуингм» (1915), 9; Северянин, БПм, 406; Клюев, Полн. собр. соч. (1954), I, 169, 193, 204, БПм, 426; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 61, 88, 96, 143, 249, 273, II, 44; Орешин, Избр. (1968), 35, 165, 168, 188, 203, 221, «Соломенная плаха» (1925), 12, 137, «Откровенная лира» (1928), 7; Архангельский, «Карикародии» (1935), п. 19; Герасимов, «Железные цветы» (1919), 87; Асеев, Собр. соч., I (1963), 246; Пастернак, БПЗ, II, 67, 258; Цветаева, БПЗ, 411, 415; Зенкевич, «Поздний пролет» (1926), 76; Вс. Рождественский, БП, 116; Инбер, Собр. соч., I (1965), 286, 315; Тарковский, Собр. соч. (1991), I, 266, 291; Безыменский, Избр. произв. (1958), I, 76; Уткин, БП, 152, 288; Голодный, Стихи (1986), 156, 242; Саянов, БП, 117; Прокофьев, БП, 587; Исаковский, БП, 313; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 129, 243; Долматовский, Собр. соч. (1979), II, 417; «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», БП, 383 (Лапин); Межиров, Избр. произв. (1981), II, 127; Грибачев, «Да не умрет» (1985), 130; Винокуров, Избр. (1968), 89; Ваншенкин, Избр. (1969), 191, Собр. соч. (1984), II, 16, 22, 165, 256, 294, 594; Фатьянов, Избр. (1983), 37, 87, 187; Викулов, «Всходы» (1982), 5; О. Дмитриев, Избр. (1980), 50; И. Григорьев, «Уйти в зарю» (1985), 19, 48; Чепуров, «Еще биография пишется» (1983), 24; Горбовский, «Черты лица» (1985), 3; Регистан, Избр. (1983), 164; Казакова, Избр. произв. (1985), I, 371, II, 273, 309; Кушнер, «Приметы» (1969), 22; Евтушенко, Собр. соч. (1984), II, 437; Вознесенский, Собр. соч. (1984), III, 261; Лосев, «Новые сведения о Карле и Кларе» (1996), 35; «Строфы века» (1995), 548 (Н. Стефанович); «Поздние петербуржцы» (1995), 338 (О. Охапкин).

Приложение
РИТМ И СИНТАКСИС

Цитаты, приводимые в этой книге, все похожи друг на друга: в том и задача ее, чтобы показать единообразие метрических и семантических хо-

дов даже там, где они скрываются за видимостью индивидуального разнообразия. Но цитаты, приводимые в этой главе – независимо от семантических разветвлений традиции – всем, у кого хватит терпения их прочитать, непременно покажутся особенно однообразными. Это оттого, что в нашу основную тему – метр и семантика – здесь вторгается другая, смежная: ритм и синтаксис. Метр, эмблема семантики, реально выступает в тексте стихотворения в виде ритмических вариаций – строк с различными расположениями ударных и безударных слогов по сильным и слабым метрическим позициям. Смысл стихотворного текста реально выступает в нем в виде слов, связанных в синтаксические конструкции. 3-ст. хорей – размер с короткими строками: самыми короткими в нашем материале. А в коротких строках и число ритмических вариаций, и число умещающихся в них синтаксических конструкций ощутимо ограниченно. Это и производит впечатление однообразия.

Ритм и синтаксис – тема особая, сложная, и мы надеемся в дальнейшем посвятить ей отдельную книгу. Здесь мы лишь ограничимся тем, что покажем, как семантические стереотипы переходят в словесные стереотипы – в формульную поэтику, которая обычно считается достоянием фольклора, на самом же деле прослеживается и в литературном стихе. Подробнее об этом см. [Гаспаров 1984б, 1986].

Для обследования мы взяли тексты второй половины XIX в.: *Огарев,* «Небо в час дозора» («Изба»), «Ночь была прозрачна» («Разлука»); *Плещеев*, «Скучная картина», «Хорошо вам, детки» («Зимний вечер»), «Теплый день весенний», «Домик над рекою» («На берегу»), «Травка зеленеет» («Сельская песня»), «Капля дожде-

вая», «Тени гор высоких»; *Никитин,* «Тихо ночь ложится», «В глубине бездонной» («Тишина ночи»), «Весело сияет» («Зимняя ночь в деревне»), «Жгуч мороз трескучий» («Жена ямщика»), «Ярко звезд мерцанье»; *Суриков,* «Полночь. Злая стужа» («Часовой»), «Ярко светит зорька» («Утро»), «Вот моя деревня» («Детство»), «Солнышко уж встало» («Дети»), «Эх, не троньте! С горя» («С горя»), «От деревьев тени» («Несчастный»), «У пруда, где верба» («У пруда»), «Легкий сумрак ночи» («Летняя ночь»); *Дрожжин,* «Вечер. Потемнели», «Детство золотое», «Осень. Ходят тучи», «Полночь. Ветер злится», «Вьюга завывает», «По задворью злится», «Весело на воле», «За кустами тени», «Избы застилает», «Ох, сгори, кручина», «Рано в небе летом», «Солнышко садится», «По полю гуляет», «Миновало лето», «Чуть в избе холодной», «В тишине глубокой», «С теплою весною», «Эх! куда зимою», «От тоски-кручины», «В поле непогода», «Холодно зимою» (см. в большой серии БП: Огарев, 153, 267; Плещеев, 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; Никитин, 47, 54, 110, 136, 285; Суриков и поэты-суриковцы, 62, 68, 90, 97, 101, 113, 163, 234, 427; Дрожжин, «Стихотворения», 3-е изд. (1907), 102, 220, 234, 243, 246, 313, 386, 414, 472, 482, 487; «Поэзия труда и горя» (1901), 5; «Новые стихотворения» (1904), 28, «Песни старого пахаря» (1913), 38, 44, 64, 67, 115, 125). Брались только четверостишия с чередованием женских и мужских окончаний. Всего из 1 560 строк учтено 1 557.

3-ст. хорей с женскими и мужскими окончаниями дает следующие 4 ритмические и 11 словораздельных вариаций: 27% трехударных, 72% двухударных, 0,4% одноударных.

С женским окончанием		С мужским окончанием	
1а *Край небес алеет*	84	*Все кругом молчит*	65
1б *Грусть-кручина злая*	48	*Вся деревня спит*	20
1в *Белый снег кружится*	54	*Чудный сад цветет*	70
1г *Зимний вечер длится*	55	*Вольный ветер спит*	26
2а *Улеглись печали*	173	*Прокричал петух*	144
2б *Миновало лето*	93	*Молодая дочь*	66
3а *Лист не шелохнется*	17	*Лист не шелестит*	18
3б *Травка зеленеет*	124	*Теплый ветерок*	185
3в *Бедная старушка*	116	*Милое село*	178
3г *Праздничные лица*	9	*Радостные сны*	6
4 И не улыбнутся	5	*Да веретена*	1

Сравнительная частота тех или иных ритмических вариаций и их словесного заполнения определяется общими тенденциями русского языка:

1) средняя длина слова – 2,7–2,8 слогов, поэтому ритмические вариации с 1-сложными или 4–5-сложными словами встречаются реже, чем остальные;

2) положение ударения в русском фонетическом слове стремится к серединной позиции, а если смещается (в четносложных словах), то чаще к концу, чем к началу;

3) глаголы предпочитают сдвиг ударения к концу и длинное безударное начало (за счет приставок), прилагательные – сдвиг ударения к началу и длинный безударный конец (за счет флексий).

Ритмическое членение стихотворного текста, как известно, стремится к совпадению с синтаксическим: концы строк совпадают с концами предложений или колонов, анжамбманы ощущаются как исключения. Это значит, что синтаксические связи внутри строки обычно теснее, чем между строками: слова, составляющие строку, обычно образуют синтаксически связанное словосочетание. Типы синтаксических словосочетаний в русском языке известны, число их огра-

ничено. Глядя, каковы пропорции употребительности этих типов в стихотворных строках, мы замечаем, что некоторые словораздельные вариации явным образом предпочитают определенные типы словосочетаний: господствующий тип (или небольшая группа господствующих типов) охватывает от трети до половины всех строк данного ритмического строения, а остальные типы словосочетаний распылены в небольших количествах по остальным строкам. Иногда это определяется тяготением глаголов и прилагательных к тем позициям, на которых требуются, соответственно, слова с длинным безударным началом и безударным концом; иногда же, по-видимому, вступают в действие какие-то еще не выясненные тенденции.

Мы ограничимся рассмотрением словораздельных вариаций 2а, 2б, 3б и 3в с мужскими и женскими окончаниями: они состоят из двухсловных словосочетаний и составляют две трети всего нашего материала. Вариация 1 с ее трехсловными строчками дает больше разнообразия на меньшем материале и поэтому менее удобна для анализа.

С точки зрения синтаксической двухсловные ритмические вариации прежде всего разделяются на словосочетания глагольные и безглагольные. Их приблизительно поровну (50 ± 8% в каждой из 8 словораздельных и клаузульных вариаций).

В глагольных словосочетаниях выделяются, понятным образом, три основные вида: П–С, подлежащее–сказуемое (*Солнышко садится, Думает старушка;* здесь же – немногочисленные безличные конструкции: *Дочери не спится*); Г–Д, глагол–дополнение (*Избу освещает, Топает ногою, С матерью прощалась;* здесь же – немногочисленные случаи глагольных дополнений: *Полно горевать-то, Обещал вернуться*); Г–О, глагол–обстоятельство (выраженное наречием или существительным:

Весело сияет, Улицей гуляет, Думает в кручине); остальные случаи отводятся в рубрику «прочие» (однородные члены, сочетания со служебными словами и проч.: *Думает-гадает, Если приведется).*

В безглагольных словосочетаниях выделяется один основной вид: О–О (определяемое–определение, выраженное прилагательным или, реже, существительным): *Бедная старушка, В комнатке уютной, В зеркале залива, Месяца сиянье;* остальные дробные случаи отводятся в рубрику «прочие» (однородные члены, безглагольные сказуемые и т. п.: *Девочка-малютка, Грустная такая, Холодно зимою, Кончена тревога, Выбито цепами).*

Наконец, как в глагольных, так и в безглагольных строчках некоторая часть состоит из слов, не соединенных в словосочетание (несв[язанные]): обычно это слова одного предложения *(Замерло родное, Вьюгами глубоко, С Ванькою в избушку...),* реже – двух предложений *(Кажется, мир сонный..., Весточка? какая?).*

Соотношение этих видов: П(одлежащее)–С(казуемое), Г(лагол)–Д(ополнение), Г(лагол)–О(бстоятельство), О(пределяемое)–О(пределение), проч(ие), несв(язанные) – в 8 вариациях словораздельных (2а, 2б, 3б, 3в) и клаузульных с М(ужскими) и Ж(енскими) окончаниями – представлены в следующей таблице (все показатели – в процентах):

В том числе;

	2аЖ	2аМ	2бЖ	2бМ	3бЖ	3бМ	3вЖ	3вМ	*ср.*	жен.	муж.
Глагольные:											
П–С	17	23	31	27	27	16	35	29	24	26	23
Г–Д	26	32	25	43	15	34	10	21	25	20	31
Г–О	30	40	31	20	30	36	37	35	35	34	35
проч.	5	3	2	–	13	8	10	3	6	8	4
несв.	13	3	11	10	15	6	8	12	10	12	7
Число стихов	*83*	*78*	*45*	*30*	*71*	*88*	*49*	*86*	*530*	*248*	*282*

	2аЖ	2аМ	2бЖ	2бМ	3бЖ	3бМ	3вЖ	3вМ	ср.	жен.	муж
Безглагольные:											
О–О	36	62	46	69	38	31	54	62	48	43	52
проч.	33	31	31	14	42	47	19	27	32	31	33
несв.	31	7	23	17	20	22	27	11	20	26	15
Число стихов	*90*	*65*	*48*	*35*	*53*	*97*	*67*	*92*	*547*	*258*	*289*
Всего стихов	*173*	*143*	*93*	*65*	*124*	*185*	*116*	*178*	*1077*	*506*	*571*

Сравнивая клаузульные вариации, мы видим: в женских вариациях по сравнению с мужскими повышен процент «несвязанных» двусловий; в мужских по сравнению с женскими – процент связей О–О и Г–Д. Как уже отмечалось [Гаспаров 1981, 150–152], есть основания считать, что среди синтаксических связей самой сильной является определительная (О–О), а тотчас за ней следует дополнительная (Г–Д). Если так, то можно сказать, что в женских стихах синтаксическая связность слабее, в мужских – сильнее. Это объясняется расположением предложений по 4-стишию 3-ст. хорея: предложения стремятся в нем совпадать если не со стихами, то с двустишиями, фразораздел после 4-го стиха приходится в 100%, а после 2-го стиха – в 75% случаев, так что женские строки совпадают с началом предложений, мужские – с концом; а по предварительным наблюдениям, в силу обычного порядка слов русского языка синтаксические связи в предложении располагаются асимметрично и сгущаются к концу.

Сравнивая словораздельные вариации, мы замечаем, что доля конструкции О–О в полтора – два раза выше в вариации 3в, нежели в 3б (*Бедная старушка* – чаще, чем *Старый старичина* или *Ветер перелетный*). Это, несомненно, потому, что акцентный тип слова с дактилическим окончанием (на два безударных) больше притягивает прилагательных,

чем акцентный тип слова с женским окончанием (на один безударный). Но считать это объяснением для всех аналогичных случаев нельзя. Например, конструкция П–С встречается почти вдвое чаще в 3вМ, нежели в 3бМ *(Солнышко встает* – чем *Вечер настает*); между тем, по вероятностному расчету скорее приходилось бы ожидать противоположного. Точно так же и в вариации 2бЖ конструкция П-С встречается почти вдвое чаще, чем в 2аЖ *(Миновало лето* – чем *Улеглись печали),* хотя и здесь теоретический расчет не дает для этого достаточных оснований. Может быть, здесь расчеты должны учитывать более тонкие вероятности – например, разницу акцентного облика существительных в именительном и косвенных падежах или силу тенденций к прямому и обратному порядку подлежащего и сказуемого.

Если выделить те словосочетательные варианты, которые составляют не менее 10% всех глагольных или безглагольных строк каждой словораздельной и клаузульной вариации, то мы получим не очень много предпочтительных случаев. Большинство из них объяснимы склонностями акцентных типов слов, составляющих словосочетание. Интереснее, однако, не количество, а качество этих строк – их удивительное единообразие. Это подборка стихотворных клише, переходящих от автора к автору и порой дословно повторяемых по два (а то и по три) раза. Выпишем полностью только те словосочетательные варианты, в которых число строк не менее 10:

Вариация 2аЖ. – **О–О:** *В тишине глубокой* (3 раза, у Никитина и потом у Дрожжина), *Тишина немая, И в тиши вечерней, В глубине бездонной, Над рекой широкой, По траве высокой, Сквозь тростник высокий, И село большое* (2 раза: Никитин, Суриков), *И мужик плечистый, Мальчуган курчавый, А*

мороз суровый, И в мороз трескучий, Что из стран далеких, К Покрову святому, И к семье довольной, У толпы нарядной, Дурака седого.

Г–Д: *Посадил сынишку, Почесал затылок, Постелю постельку, Опустив ручонки, Позабыв тревогу, Привезти обнову, Перевесть дыханье, Ведь учить худому, И повел корову, И глядит на сына, Пожалей о друге, Щебетал о воле, Щебетал о небе.*

Г–О: *В ворота стучится, На печи ложится, Вдоль реки несется, И в глазах мутится, На лугу пестреют, И на ней сияют, И за стол сажает, Из кружка выходит, Но меж тем уж село, В уголке согнувшись, Да в Москву приехав.*

Проч.: *И Иван-царевич, И друзья-мальчишки, И любовь и радость, Да печаль и скука, От тоски-кручины, О траве и хлебе, И с утра до зорьки, И без слез, без речи, На дворе и в поле, На краю, в избушке, На скамье за прялкой, Уж в избу в окошко.*

Вариация 2аМ. – **О–О:** *Золотым лучом, над большим ручьем, Над большим селом* (2 раза: Никитин, Дрожжин), *Над моей бедой, На родных полях, На его глазах, На его щеке, Что в немой тоске, Вековых светил, Голубых небес, Из чужих людей, И людских тревог, Про своих сирот, Не в хмельном вине. – На горе крутой, По горе крутой, С стороны чужой* (2 раза, Огарев), *По дворам чужим, Над селом родным, На пути глухом, Ни сестры родной, Болтовня одна, И весна милей, Полотна белей. – Огонек светца, По ветвям берез, На ветвях берез, В глубине небес, В синеве небес, И в глуши лесов, В зеркала озер, На лице у всех, Мальчуган в лаптях, Мальчуган с сумой.*

Г–Д: *Развязал язык, Запушил окно, Принесу снопок, И ведут меня, Схоронить печаль, Стереги утят, Не всполошь детей, Не видать огня, Наловил всего, Замахал кнутом, Не дрогнет крылом, Говорит другим, Принесла с собой, Обещал для ней, Не грусти о том.*

Г–О: *В стороне стоит, В уголке сидит, В камышах блестит, На печи лежит, На стене лежит, На сучке висит, На дворе трещит, На часах стоит, И в ушах звенит, Не к добру лежит, Перед ней горит, На полях стоят, В тишине не спят, На луга легли, На траву легли, Соловьем свистит, Из Москвы привел, Как в тиски попал, Как до гор дошла.*

П–С: *Прокричал петух, Заиграл пастух, Рассуждал мужик, Умирал старик, Поднялся шум-звон, Началась возня, Отцвела весна, Не могла вдова, Запрудил народ, Не дрогнет листок, И трещит мороз.*

Вариация 2бЖ – **О–О**: *Золотая клетка, Серебристый иней, И людские муки, И в счастливой доле* (2 раза, Дрожжин), *И в морозной дали, И горячим светом, И до поздней ночи, Над глухою степью, Бесконечной цепью, У большого зданья, О родимом сыне, Молодую дочку, И белее снега.*

П–С: *Миновало лето, Воротилось стадо, Потянулись чайки, Поднялася вьюга, Набежала стража, И блеснула зорька, Еще просит сердце, И стучится ветер, И сверкает поле, Уж щебечут птички, Отвечают капли, И начнет мне бабка, Поиграй нам, мама, Утони ты, горе.*

Вариация 2бМ. – **О–О**: *Обнаженный лес, Невеселый взгляд, Молодая дочь, Неразвитый ум, В неизвестный путь, На далекий юг, И тяжелый труд, От гнетущих бед, Да господский дом, И знакомый дом, Беззаботным сном, Закоптелых хат, И как легкий пух, На увядший луг, Средь осенних вьюг, Во всю долгу ночь, Пережитых дней, Прожитого дня, О прожитых днях, Непогожим днем.*

Вариация 3бЖ – **О–О**: *Детство золотое, Небо голубое, Горе молодое, Баба молодая* (2 раза, Дрожжин), *Капля дождевая, Мальчик*

смуглолицый, Ветер легкокрылый, Ветер перелетный, Месяц светлорогий, Сторож беззаботный, Голод утомленный, В чаще молчаливой, Ночи молчаливей, С садам запустевшим, Прялки однозвучной.

Г–О: *Грустно завывает, Всюду расстилает, Слабо освещает, Часто прерывает, Тщетно унимает, Часто ль вспоминают, Чаще раздавался, Долго раздавался, Мерно раздается, Бодро воротились, Ярко засветились, Сладко засыпая, Тихо догорая.*

П–С: *Травка зеленеет, Полночь наступает, Вьюга завывает, Песня замирает, Баба наливает, Сосны рассыпают, Иней серебрится, Песня раздается, Рыбки встрепенутся, Весь ты перезябнешь, Солнце утомилось, Утро проглянуло, Слезы заблистали, Листья облетели, Птички улетели.*

Вариация 3бМ. – **О–О:** *Бледный огонек, Бедный старичок, Новый лапоток, Теплый ветерок, Ранним ветерком, Зимним вечерком, Синим огоньком, С милым муженьком, В дальней стороне, В старом зипуне, В тесном уголке, С длинной бородой, Снежной пеленой, Чудной тишиной, Бравый часовой, Звонких голосов.*

Г–Д: *Избы занесло, Ноги обняла, Руку протянул, Иней отряхнул, Сивку привязал, Сивку обрядил, Дверь-то прихватил, Землю обдает, Сад весь обдает, Уток стережет, Дела не найдет, Руки не согнешь, Сказку говорить, Песни напевать, Песни распевать, Песни услыхав, Поле засевать, Горе передать, Ночи коротать, Обувь припасти, Глупых обольстить.*

Г–О: *Смотрит из окна, Сидя у окна, Мокнет под окном, Плачет за окном, Стукну под окном, Стонет за углом, Вьется над селом, Дремлют над рекой, Плачет над рекой, Билась за стеной, Стоя надо мной, Вышел за водой, Ходит у ворот,*

Ходит в тростнике, Свозят на гумно, Тают в тишине, Длится без конца.

П–С: *Время настает, Вечер настает, Жук лишь прошумит, Лето уж прошло, Зорька занялась, Песня раздалась, Баба начала, Грусть-то и взяла, Кто-то пропищал, Бог, знать, наказал, Боже сохрани.*

П р о ч.: *Рощи и поля, Горе и беда, Горе и разврат, Бедных и сирот, Мужа и детей, Хлеба и угла, Света и тепла* (2 раза, Плещеев), *С рожью и травой, С свекром-стариком.*

В а р и а ц и я 3вЖ – **О–О:** *Скучная картина, Чахлая рябина, Дымная лучина, Бедная старушка* (3 раза: Никитин, Дрожжин), *Смуглая сестренка, Частая разлука, Пятая неделя, Экая погодка, Светлые заливы* (2 раза, Никитин), *Новые салазки, Мерными шагами, Пестрыми толпами, Яркими огнями, Мерзлыми дровами, Детскую головку, Ветхую шубенку, Скудного обеда, С теплою весною, С солнечным заходом, С чудною прохладой, С вечною тревогой, С ласковым приветом, Несколько избенок.*

Г–О: *Медленно ложится* (2 раза, Дрожжин), *Весело сияет, Весело хохочут, Весело выходит, Весело вскочила, Весело текли вы, Ласково мерцали, Скоро ли напишет, Кубарем качуся, Поедом заела.*

В а р и а ц и я 3вМ. – **О–О:** *Милое село* (3 раза, Дрожжин), *Сонное село, Спелое зерно, Каждое зерно, В тусклое окно, Мерзлого окна, Милая жена, Чертова жена, Горькая полынь, Яркая листва, Яркие цветы, Темные листы, Чудные края, Детские года, Первая любовь, Утренней зарей, Утренней росой, Влажною росой, Прошлою весной, Теплою весной, Каждою весной, Зимнею порой, Жгучею тоской, Дряхлою рукой, Бледною луной, С раннего утра* (2 раза: Никитин, Суриков),

В добрые глаза, Теплого угла, Пламенных очей, Трепетным огнем, Сереньким пятном, С снежного пути, Снежную постель, Дремлющих сирот. – Песенник лихой (2 раза, Никитин), *Улицей большой, В улице пустой, В улице глухой, В улицах пустых, К бабушке седой, Грезою ночной, Сторожем ночным, Голосом своим, В городе большом, В городе чужом, В гнездышке своем, В гнездышке родном* (2 раза, Дрожжин), *Молодость моя, Лапушке моей.*

Г–Д: *Пашенку пахать, Нечего сказать, Головы вскружить, Весточки не шлет* (2 раза, Никитин, Дрожжин), *Правдою живет, Инеем блестит, Бедному сулит, По душу послал, С птицею бежать.*

Г–О: *На воду легли, На воду он лег, На небе горит, За лесом встает, За город идет, По миру идет, По миру ходить, По снегу скрипит, По снегу блестит, По двору катать, В воздухе звенит, С криками летит, С завистью взглянул, С вечера крепчал, С силою трещал.*

П–С: *Солнышко встает, Солнышко блестит* (2 раза, Плещеев), *Солнышко глядит* (2 раза, Суриков, Дрожжин), *Озеро глядит, Мельница стучит, Улица молчит, Бабушка лежит, Дерево растет, Звездочки горят, Весточка пришла, Молодость прошла, Облако нашло. – Теплился ночник, Теплится огонь, Смотрится заря, Крутится метель, Крутится снежок, Тянутся деньки, Слышатся слова, Сгорбился больной, Сделалась она, Думает она, Думает бедняк.*

Перед нами – хорошо знакомая исследователям фольклорной и раннелитературной поэтики картина формульного стиля: готовые ритмико-синтаксические клише, заполняемые отчасти одними и теми же, отчасти варьируемыми словами: из сочетаний таких формул-клише монтируется

текст. Наблюдения над такими синтаксическими стереотипами в стихе уже делались [Викери 1968 и особенно Дозорец 1978]; мы лишь заострили внимание на дифференциации материала по ритмическим и словораздельным вариациям. От этого делается виднее, что порождаются такие клише в конечном счете ритмическим словарем языка – тем, какие части речи естественнее укладываются в словосочетания, отвечающие естественному ритму стиха. Чем короче стих, тем ограниченнее круг этих словосочетаний и с тем большей законченностью выступает каждое из них.

Говоря, что стихотворные тексты нашей подборки монтируются из готовых формул, мы вряд ли преувеличиваем: думается, что каждый, у кого хватило терпения прочитать вышеприведенную опись стиховых стереотипов, сам без большого труда сможет импровизировать подобные хореические тексты. Даже не выходя из списка процитированных строк, можно составлять центоны, не повторяющие ни одного стихосочетания оригиналов:

Скучная картина: Сонное село. Миновало лето, Избы замело. Солнце утомилось В синеве небес, Грустно завывает Обнаженный лес. В тишине глубокой Зимним вечерком Песня раздается Над большим селом. Мерными шагами По горе крутой Из кружка выходит Мальчуган с сумой. А мороз суровый На дворе трещит; Бедная старушка На печи лежит. И мужик плечистый С длинной бородой, В уголке согнувшись, Плачет над рекой. Баба молодая Смотрит из окна; Сладко засыпая, Думает она. Дымная лучина Дела не найдет: Слабо освещает Бедных и сирот... – и т. д.

Не следует думать, что удручающее однообразие нашего списка есть лишь результат бесталанности Дрожжина, Сурикова и других взятых

нами авторов. Причина – не в поэтах, а в языке: будь взяты другие авторы, может быть, словесных совпадений и было бы меньше, но ритмико-синтаксических осталось бы столько же. Это можно проверить, обратясь к двухсловным стихам Пушкина. В его 4-ст. ямбе есть одна (VI) двухсловная ритмическая вариация с 4 словораздельными вариациями: *Удивлена, поражена, Уединенный кабинет, Уединенные поля, Законодательнице зал.* Возьмем одну из них – третью: в «Евгении Онегине» таких строк 118 с мужскими окончаниями и 70 – с женскими. Больше половины их построены по нашей знакомой схеме О–О: прилагательное + существительное. Выпишем эти словосочетания.

С мужскими окончаниями: *Уединенные поля, Нецеремонные друзья, Иноплеменные слова, Необходимые глупцы, И распущенные власы, Над безыменною рукой, Благословенное вино, На потопленные луга, Как и надменная Москва, Уж белокаменной Москвы, Чья благосклонная рука, Первоначальные красы, Ни чужеземные красы, И переимчивый Княжнин, И недоверчивый старик, Или задумчивый Вампир, Или таинственный Сбогар, Или разыгранный Фрейшиц, Чтобы двухутренний цветок, Мой неисправленный чудак, Перекрахмаленный нахал, Разочарованный другим, Разочарованный лорнет, И невнимательный лорнет, И неотвязчивый лорнет, В Академический словарь, В хронологической пыли, Их поэтическим огнем, Ни поэтическим огнем, И по Балтическим волнам, Олигархических бесед, Философических таблиц, Я сквозь магический кристалл, И гармонических затей, Без элегических затей, Без подражательных затей, Очаровательных актрис, И привлекательным лицом, Для добродетельной жены, При вдохновительной луне, При отуманенной луне, На отуманенном стекле, И продолжительный присест, Средь обольстительных сетей, И соблазнительных ночей, Ряд уто-*

мительных картин, Перед медлительным огнем, То вопросительным крючком, И средь полуденных зыбей, И необузданных страстей, И в необдуманном письме, Близ неоконченных стихов, С неизъяснимою красой, О государственных делах, Без приметного следа, Как величавая жена, И перелетная метель, Чуть из младенческих одежд.

С женскими окончаниями: *Одушевленные созданья, Но отдаленные надежды, Новорожденное творенье, Иноплеменными словами, И умиленными очами, Да за смиренное кладбище, Без грамматической ошибки, Иль грамматических ошибок, Иль сатаническим уродом, Траги-нервических явлений, В философической пустыне, И запоздалые наряды, И запоздалые отзывы, Чтоб на волшебные напевы, Великолепные альбомы, Где благородное стремленье, Так! равнодушное забвенье, Вы, равнодушные счастливцы, Вы, деревенские Приамы, Чтобы насмешливый читатель, Перед померкшими домами, Неотразимыми лучами, Неоценимую награду, С неизъяснимою отрадой, Полумучительной отрадой, Так в ослепительной надежде, В сей утомительной прогулке, И снисходительный Евгений, Но равнодушною княгиней, Но неприступною богиней, Самолюбивую ничтожность, И вслед за чинною толпою, И за могильною чертою, Нетерпеливому герою, Мне неприязненной стихии, За полурусского соседа, Но от косматого лакея, Перед шумящею пучиной, Над отуманенной рекою, Как на досадную разлуку, И боязливыми шагами.*

Однообразие этих словосочетаний совершенно очевидно, есть даже почти полные повторы. Можно обратить внимание (вслед за Ходасевичем) на строки *И гармонических затей, Без элегических затей, Без подражательных затей* (и *Без романтических затей* в «Графе Нулине»). Не менее формульно выглядит ряд *И невнимательный (И неотвязчивый, Разочарованный*; ср. в «Путешествии Онегина»

А разыскательный) лорнет: словоформа «лорнет» встречается в стихах Пушкина 6 раз, в том числе в конце стиха 5 раз, из них в составе нашей формулы 4 раза и вне ее лишь 1 раз *(Держите прямо свой лорнет).* Еще неожиданнее выступает подобная формульность в некоторых других словораздельно-клаузульных вариациях пушкинского 4-ст. ямба. Вот полный список 15 строк одной такой вариации IV ритмической формы из «Евгения Онегина»: *Любви пленительные сны, Ни с чем не связанные сны, Меня преследуете вы, Мои счастливейшие дни, Строфа, слагаемая мной, Что, сплин иль страждущая спесь, Всегда восторженную речь, Его тоскующую лень, Ее рассеянную лень, Его страдальческая тень, Едва рождающийся день, Она в оставленную сень, Сойду в таинственную сень, Лесов таинственная сень, Вдался в задумчивую лень.* Видимо, как «пушкинская формула» ощущались эти словосочетания и поэтами: у Ахматовой мы находим строки *Как на шелку возникла стертом Твоя страдальческая тень,* а у Блока – *Теперь проходит предо мною Твоя развенчанная тень* (с курсивной реминисценцией из пушкинского «Наполеона»).

Так цепляются друг за друга реминисценциями, осознанными и неосознанными, ритмические структуры стиха, складываясь в ритмо-синтаксические традиции. Заглянув в эту область микроанализа стиха, оставим ее: нам пора вернуться к явлениям более крупным, различимым невооруженным глазом – к метрическим структурам стиха и к тому, как они складываются в семантические традиции.

Глава 4
«В МИНУТУ ЖИЗНИ ТРУДНУЮ...»
3-ст. ямб: дифференциация ореола

Мы говорим Л. подразумеваем П. (не Пушкин)
мы говорим П. подразумеваем Л. (не Лермонтов)
мы говорим одну сонату вечную подразумеваем
одну молитву чудную...

М. Сухотин.

Когда мы говорим о проблеме «метр и смысл», то важно уточнять, в каких формах реализуются оба эти понятия.

Говоря о «смысле», мы уже различили в нем два уровня: это (а) «семантическая окраска» – отдельная тема, жанр, тематическая или жанровая вариация, т. е. более или менее ограниченный набор взаимосвязанных образов и мотивов, повторно появляющихся в данном размере; и (б) «семантический ореол» – совокупность всех семантических окрасок данного размера: семантический ореол складывается из семантических окрасок таким же образом, как и общее значение слова складывается из частных значений слова.

Точно так же, говоря о «метре» (в широком смысле слова), мы должны различать в нем три уровня: это (а) метр в узком смысле слова, например «ямб»; (б) размер, например «трехстопный ямб» или «чередование четырех- и трехстопного ямба»; (в) разновидность размера, например «трехстопный ямб с чередованием женского и

мужского или дактилического и мужского окончаний». Сокращенно мы можем обозначать разновидность размера как «3-ст. ямб с окончаниями ЖМЖМ, ДМДМ» или, еще короче, «Я3жм, Я3дм».

До сих пор мы имели дело с разновидностями размеров Х4дм, Я4дм, Х3жм. Но уже при этом невозможно было не учитывать перекличек со смежными разновидностями тех же размеров. От Я4дм «По вечерам над ресторанами Весенний воздух дик и глух...» приходилось оглядываться на Я4дж «Под насыпью, во рву некошенном, Лежит и смотрит, как живая...». От огаревского Х3жм «Небо в час дозора Обходя, луна...» очень близко до огаревского же Х3жж «Тускло месяц дальний Светит сквозь тумана...»(Михайлов и Розенгейм в перепевах этого стихотворения прямо использовали Х3жм) и огаревского же Х3дм «Тихо в моей комнатке И кругом все спит...», а оттуда до кольцовского Х3дд «Без ума, без разума Меня замуж выдали...». Насколько сильно взаимодействуют семантические окраски смежных разновидностей размера и насколько сводятся они в общий семантический ореол, вопрос очень важный; его мы и попробуем рассмотреть в этой главе.

Мы попытаемся выявить семантический ореол одного размера 3-ст. ямба, выделив в нем в общей сложности 15 семантических окрасок. Размер этот не настолько употребителен, чтобы ощущаться нейтральным и стертым: на общем фоне русских размеров он всегда заметен, хотя бы как «короткие строчки», – а их специфическую семантику отмечал еще Маяковский в «Как делать стихи». В то же время он имеет настоль-

ко давнюю историю, что представляет обширный материал, допускающий как синхроническую, так и диахроническую систематизацию. В этом размере употребительны 9 разновидностей: Я3ж нерифмованный, Я3ж-м с вольной рифмовкой, Я3жм, Я3мж, Я3мм, Я3жж, Я3дм, Я3дж, Я3дд. Наиболее употребительны и имеют больше всего семантических окрасок Я3жм и Я3дм. Первая из этих разновидностей восходит в конечном счете к античному истоку (анакреонтике), вторая – к народному песенному стиху. Взаимодействие этих столь разнородных тенденций, по-видимому, и дало нашему размеру его семантическое богатство и жизнеспособность. Мы рассмотрим последовательно семантические окраски (1–4) Я3жм и связанных с ним разновидностей, (5–8) Я3дм и связанных с ним разновидностей, (9–12) окраски, общие для Я3жм и Я3дм во взаимодействии их традиций, (13–15) окраски других, менее употребительных разновидностей размеров.

1. Я3ж и Я3ж-м нерифмованный: анакреонтика. Исток этой стиховой традиции – греческий «ямбический диметр усеченный», один из самых популярных размеров эллинистической анакреонтики (но не самого Анакреонта!). В силлабо-тонической имитации он давал Я3 со сплошными женскими окончаниями. В таком виде он утвердился в Германии у Глейма и его современников (1740-е годы), перешел в Россию у Сумарокова в 1755 г.:

Завидны мне те розы,
Которы ты срываешь.
К чему тебе уборы:
Прекрасней быть не можешь...

– был подхвачен Херасковым («Новые оды», 1762) и стал общим достоянием анакреонтики XVIII – начала XIX в. (например, у Пушкина – «Фиал Анакреона», 1816), а когда вышли из моды подражания Анакреонту, этот размер остался служить переводам из него (иногда украшаясь рифмами, как, например, у Мея).

Однако ровные женские окончания казались непривычны русскому читателю: «единообразие оных на русском языке делает какую-то неприятную звучность для слуха, привыкшего не токмо к разнообразному ударению стихов, но еще и к рифме», – пишет в 1794 г. Н. Львов и переводит Анакреонта со смешанными окончаниями Я3ж-м (некоторые стихотворения – в двух вариантах, Я3ж и Я3ж-м):

Любить, любить я буду:
Мне это сам Ерот
Советовал недавно;
Безумный! я в упрямстве
Послушался его...

В таком виде, вероятно, античные ассоциации ощущались меньше, и этот размер мы чаще встречаем в применении к неантичной легкой поэзии – например, у Богдановича в 1773 г. в переводе из Метастазио (строфа ЖЖЖМЖЖЖМ, подлинник – с рифмами): «О, грозная минута! Прости, драгая Ниса! Я буду жить в разлуке, Но как я буду жить!..; а у Деларю в 1832 г. в «Эротических станцах индийского поэта Амару»: «Итак, уж решено! И ненависть сменила Любовь в душе твоей. Пусть будет так, согласен! Ты требуешь, и должно Неволей покориться...».

Были попытки использовать эту разновидность размера и для более серьезной тематики, но они остались единичны: в середине XIX в. тако-

во одно стихотворение у Ф. Глинки («Разбит на поле жизни Несчастный человек...»), а в конце века у Н. Энгельгардта («В таинственной глуши Задумчивого леса... Во влажном мхе болот Жизнь вечная ликует И бьет живым ключом...»). Здесь несомненно влияние малоисследованного 3-ст. нерифмованного хорея кольцовских «дум».

2. Я3жм: песня. Однако главное влияние на европейскую поэзию анакреонтический стих оказал не через германское, а через французское посредничество. Здесь он был освоен еще в XVI в. («оделетты» Ронсара), скрестился со стиховой традицией французской народной песни и дал форму куплета шестисложных стихов с чередованием женских и мужских окончаний. Из Франции эта форма распространилась по всей Европе (часто вместе с музыкальными мотивами, вспомним «Мальбруг в поход собрался...»): при этом в стихосложениях силлабо-тонических, немецком и русском, она приобретала вид рифмованных четверостиший Я3жм. В таком виде античные семантические ассоциации совершенно терялись, и Я3жм воспринимался как размер, «свойственный» всякой легкой, а особенно песенной поэзии.

Одним из первых русских образцов этого рода была песня, частично цитируемая Ломоносовым в «Риторике» 1748 («Уж солнышко спустилось И село за горой...»), полностью напечатанная Чулковым в 1770 г. («Молчите, струйки чисты, И дайте мне вещать...»), а в переработке сохранившая популярность вплоть до XX в. («...Ты где ж, моя отрада, Сережа-пастушок?..»). В дальнейшем формы Я3жм не миновал почти никто из писавших песни в XVIII в.:

Ночною темнотою Покрылись небеса... (Ломоносов);

Ты сердце полонила, Надежду подала... (Сумароков);

...С пастушкою прелестной Сидел младой пастух... (Попов);

У речки птичье стадо Я утром стерегла... (Богданович);

Хоть черна ряса кроет Мой сильный жар в крови... (аноним-«монах»);

Кто мог любить так страстно, Как я любил тебя?.. (Карамзин);

Куда мне, сердце страстно, Куда с тобой бежать?.. (Дмитриев);

...Я лиру томну строю Петь скорбь, объявшу дух... (Капнист);

...Я строю томну лиру, К разлуке осужден... (Мерзляков);

Недавно я на лире Уныло, томно пел... (В. Л. Пушкин, «на голос» Капниста).

По примерам видно, как пасторальная топика постепенно сменяется предромантической. Эпоха романтизма дает такие высокие образцы песенного Я3жм, как «Кольцо души-девицы...» и «К востоку все, к востоку...» Жуковского (1818, оба – с немецкого, второе без рифм); а затем традиция, словно исчерпав себя, обрывается. Стихотворная форма слишком срослась с музыкальными ассоциациями и утратила семантическую гибкость; осознание этого ясно видно из иронической реплики Некрасова: «...вот куплеты: попробуй, танцуя, Театрал, их под музыку петь!» – перед знаменитою «сменою метра» на Я3 в сатире «Балет» (1866: «Я был престранных правил, Поругивал балет...»).

Дальнейшее развитие этой семантической традиции идет как бы по косвенным линиям. Во-первых, «легкая поэзия» естественно переходит в «шуточную поэзию»: Я3жм становится размером комических стихотворений, самое знаменитое из которых – «История государства Российского» А. К. Толстого (1868, не без влияния традиции баллад, о которой ниже, п. 4).

Во-вторых, легкая поэзия естественно переходит в «простую поэзию»: Я3жм становится размером коротких лирических стихотворений, иногда с намеком на аллегорию – от таких, как «Зима недаром злится, Прошла ее пора...» Тютчева и «Печальная береза У моего окна...» Фета до таких, как «Последний снег вывозят, Счищают корки льда...» и «Подсолнуху от ливня Не скрыться никуда...» Щипачева (ср. его же «Чу», «Календарь» и др.).

В-третьих, наконец, легкая поэзия опускается из «большой литературы» в литературу детскую и уличную. Я3 – это размер таких песен, как полубезымянные «Слети к нам, тихий вечер, На мирные поля...» (Л. Модзалевский, 1864, из Клаудиуса) и «Живет моя зазноба В высоком терему...» (С. Рыскин, 1882; ср. замечательное соединение Рыскина с Пастернаком у Вс. Рождественского: «...Царевна-несмеяна В высоком терему, Твой взор прошел, как рана По сердцу моему...») и как вовсе безымянные «Разлука ты, разлука, Чужая сторона...» и «Маруся отравилась, В больницу повезут...» (Интересно, что ритмико-синтаксическая формула «Разлука ты, разлука» находит отголоски даже в стихах, тематически довольно далеких: ср. не только «Маруся ты, Маруся, Открой свои глаза...», но и «Сирени вы, сирени...» у Тарковского,

«Мария ты, Мария, Солдатская жена...» у Рыленкова, «Калуга ты, Калуга, Передовой район» у Алтаузена, «Работа есть работа, Работа есть всегда...» у Окуджавы, «Решетка есть решетка, Хоть золоти ее...» у Кирсанова).

Все эти три струи, на которые раздробился поток традиции, еще сольются вновь, но уже во взаимодействии с традицией другой разновидности размера – ЯЗдм (см. ниже, п. 9–10). Однако на пути к этому слиянию не обошлось без оглядок на прошлое. Трудно не признать реминисценций топики и стиля романсов XVIII в., например у Есенина (1918): «...О тонкая березка, Что загляделась в пруд?.. И мне в ответ березка: О любопытный друг, Сегодня ночью звездной Там слезы лил пастух...»; у Г. Иванова (1914): «Ужели, о Мария, Слова мои мертвы? Проплачу до зари я, Когда уйдете вы...»; у Ахматовой (1913): «И на ступеньки встретить Не вышли с фонарем... Ах! кто-то взял на память Мой белый башмачок...» (отсюда у Ваншенкина, 1977: «Присели на дорожку, И некого винить... Ах, чем теперь заколем Сиреневый платок?»); у Ахматовой (1916) «Ни в лодке, ни в телеге Нельзя попасть сюда... Ах! близко изнывает Такой же Робинзон...». Можно сравнить даже более поздние ахматовские «Чугунная ограда, Сосновая кровать...» (с реминисценцией из «Старинного дома» Белого) и «Первая песенка» («Несказанные речи, Безмолвные слова...»). Можно вспомнить также «Вдали поет валторна Заигранный мотив...» Кузмина, две прямые стилизации в «Свирели» Сологуба и проч., вплоть до «Желанное случилось В последний этот день: У окон распустилась Персидская сирень...» (к теме цветов – ср. ниже, п. 9–10, о Гумилеве и Прокофьеве).

3. ЯЗж-м с вольной рифмовкой: дружеские послания. Эта «большая форма» традиции анакреонтики и легкой песни особенно ярко выделяется в русской поэзии XVIII – начала XIX в., хорошо знакома литературоведам и поэтому не требует здесь подробного обзора. Напомним лишь, что начало этой семантической традиции восходит дальше, чем обычно кажется. Еще у Хераскова в «Нравоучительных одах» мы находим послание «К А. А. Ржевскому» – четверостишиями с правильной рифмовкой ЖМЖМ и синтаксической замкнутостью, но без пробелов; затем в 1770-х годах у Муравьева – послание «К А. В. Нарышкину», уже и без синтаксической замкнутости четверостиший; наконец, в 1786 г. у Княжнина – «Письмо к гг. Д. и А.», уже с вольной рифмовкой и топикой эпикурейской умеренности:

...Все счастье составляет
Умеренность одна:
Кто через край хватает
И кто все пьет до дна,
Один лишь тот страдает,
Один порочен тот.
Вкушать блаженства плод,
Не преступая чувства,
Знай меру – вот искусство!..

Потом в 1790-х годах эта форма мелькает у Горчакова и Смирнова.

В «арзамасском» кругу эту форму ввел (о чем часто забывают) вечный новатор Жуковский («К Блудову», 1810: «Веселого пути Я Блудову желаю Ко древнему Дунаю...»), но величайшую популярность ей обеспечил, конечно, Батюшков («Мои пенаты» к Жуковскому и Вяземскому, 1811): и Жуковский и Вяземский откликнулись посланиями в том

же размере, и в 1810-х годах этого жанра не миновал почти ни один поэт (у Пушкина-лицеиста это – «К сестре», «Городок» и др.). Но к началу 1820-х годов жанр как бы исчерпывает средства и от ведущих поэтов переходит к эпигонам; пушкинское послание к чернильнице (1821) «Подруга думы праздной, Чернильница моя...» имеет уже вид подведения итогов. Однако отдельные отголоски этой традиции звучат еще неожиданно долго: у М. Дмитриева, например, так написаны послания «Ф. Б. Миллеру» и «П. М. Бакуниной» (1849): «В глуши уединенья, В родной моей глуши Какое наслажденье Услышать песнопенье Знакомой мне души...».

4. Я3жм: баллады. Сила песенно-анакреонтической «французской» традиции в семантике русского Я3жм виднее всего из того, что она решительно заглушает другую традицию – «немецкую», балладную (ср. иное мнение Зеемана 1993). Здесь Я3жм от анакреонтики независим: он явился из немецкого средневекового книжного «нибелунговского стиха» (6-ударная тоника, а в силлабо-тонизированном виде – Я6 с женским наращением в цезуре), расчлененного на две строки. У немецких романтиков (например, у Уланда) это один из самых популярных балладных размеров. Однако в русских балладах первой половины XIX в. такой стих появляется лишь изредка (например, «Тростник» молодого Лермонтова) – он слишком обременен семантическими ассоциациями песен. Только к середине XIX в., когда традиция легкой поэзии угасает, балладный Я3жм начинает привлекать внимание; да и то, например «Сватовство» А. К. Толстого, своими «Ой ладо,

лель-люли!» откровенно ссылается на песню, а баллада Фрейлиграта, переведенная Ф. Миллером, сама становится популярной песней «Среди лесов дремучих Разбойнички идут...» и порождает подражания (аноним: «Во поле ветер веет, Солдатики идут, На грязненькой шинели Товарища несут. Несут его к вокзалу В холодненький вагон...» и т. д.).

Самая известная из баллад этого времени – пожалуй, «Князь Репнин» А. К. Толстого (с ее по-немецки сдвоенными строчками); затем этот жанр становится достоянием второстепенных подражателей:

Без отдыха пирует с дружиной удалой Иван Васильич Грозный под матушкой Москвой... (А. К. Толстой);

...В кругу шляхетских панов, В дворце занявших роль, Под звон коронных жбанов Пирует пан-король... (Ап. Коринфский, «Доброгнева»);

В парижском славном замке Французских королей Отбою нет от званых И незваных гостей... (он же, «Бертрада»).

Лишь в начале XX в., после «Гризельды» Гиппиус (1895) являются такие образцы этого жанра, как «Собака седого короля», «Нюрнбергский палач» и «Чертовы качели» Сологуба (1905–1907), иронически использующие и лирические ассоциации, и ощущение нарочитой «простоты» размера. Сологуб тоже имел подражателей: ср. у Кречетова «Меня боятся дети И прочь бегут, крича. Поймет ли кто на свете Искусство палача?..», у Рославлева «...Томясь, бродил по саду – Все листья на земле; И вспомнил я балладу О черном короле...» – может быть, вплоть до лирической «Башни королей» Асе-

ева. В сниженном плане ту же манеру продолжает и «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» И. Одоевцевой (1921). Когда Андрею Белому понадобился предельно простой размер для предельно сложных экспериментов с графикой стиха, он выбрал из своих опытов именно балладный Я3жм («Шут», 1911).

В советское время этот балладный стих продолжает существовать не очень заметно, но довольно устойчиво, ориентируясь на образцы второй половины XIX в. Таковы «Князь Василько» и «Семь богатырей» Кедрина, «Отцовское наследство» Лебедева-Кумача (1937: «Прощался муж с женою, И плакала жена. Гудела над страною Гражданская война...»), «Отец и сын» и «В пути» Твардовского (1943), «Баллада о маленьком разведчике» и «Солдатка» Рыленкова (1943–1945); последнее произведение разрастается почти до величины небольшой поэмы.

5. Я3д нерифмованный: народный стих. Как было уже сказано, вторым после анакреонтики истоком семантики русского Я3был народный стих. Я3 народной лирики – это одна из ритмических форм народного тактовика [Гаспаров 1974, 352–372], однако в самостоятельный размер он в фольклоре выделяется редко – во всем сборнике Чулкова, как кажется, только один раз (ч. 3, 111):

На улице то дождь, то снег,
То дождь, то снег, то вьялица,
То вьялица-метелица...

В XVIII в. этот стих в литературной поэзии не имитировался (песня Сумарокова «Не будет дня,

во дни часа...» слишком сбивается на 4-ст. ямб, и даже рифмованный). Его литературные имитации являются лишь в «русских песнях» 1800–1830-х годов: у Мерзлякова (1806: «Ах, девица-красавица...»), Дельвига (1824–1828: «Со мною мать прощалася...», «Мой суженый, мой ряженый...»), Цыганова (1834: «Красен в полях, цветен в лугах Цветочек-незабудочка...», «Ахти! беда-неволюшка, Погибельная долюшка...»), Кольцова (1837: «...Так ты, моя Красавица, Лишилась вдруг Двух молодцев...» – заметим типичное для Кольцова дробление стиха на графические двустрочия). Отсюда И. Аксаков впервые перенес этот стих из лирики в эпос – в некоторые куски полиметрической поэмы «Бродяга» (1852). От знаменитой кольцовской «Поры любви» (1837) –

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими,
Певучими полным-полна... –

Некрасов заимствовал ритм для своего не менее знаменитого весеннего стихотворения «Зеленый шум» (1862). Но Некрасов ввел здесь важное новшество: строки с дактилическим окончанием время от времени перебиваются в нем строками с мужским окончанием, которые служат как бы ритмическими концовками синтаксических периодов. Образцом для Некрасова, как давно было отмечено, послужила здесь форма Я3дм, уже достаточно разработанная к тому времени. Найденный таким образом размер Некрасов использовал в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (начатой в 1864–1865 гг.); стих этот хорошо изучен [Рейсер

1969б] и в подробной характеристике сейчас не нуждается. Отметим только любопытные попытки упростить и схематизировать гибкую переменную строфику некрасовской поэмы. Минаев в своей имитации «Кому на Руси жить плохо» пользуется упорядоченным чередованием окончаний ДДДМ, а в сказке «Кто в лес, кто по дрова» – еще более простым ДДМ. Дрожжин в «Начале неоконченной поэмы» (1896) дает более изысканное чередование ДДДМДДМ, зато скрепляет мужские окончания рифмами: «Окончивши учение, Ребенок отправляется Куда-нибудь на фабрику Иль в город на завод. И часто возвращается В деревню, как работою Все силы надорвет...» (ср. еще более изысканные рифмованные дериваты в строфах «Лучей на закате» Фофанова и «Радоницы» Коневского).

Вообще же монументальная поэма Некрасова надолго исчерпала выразительные средства ритмической разновидности Я3д. Попытки вернуться к «чистому» Я3д, нерифмованному (как у Дельвига и Кольцова) почти прекращаются; исключения единичны (например, «Ужели ты, красавица...» Дрожжина, «Плясея» и «Летел орел за тучею...» Клюева). А образцы Я3дд рифмованного, впервые появляющиеся одновременно с «Зеленым шумом» (Мей, 1862: «Зачем ты мне приснилася, Красавица далекая, И вспыхнула, что в полыме, Подушка одинокая...»), занимают явно подчиненное положение при Я3дм и будут далее рассмотрены в сопоставлении с ним (п. 10).

Первоначально же было наоборот: метрическая разновидность Я3дм, столь преобразившая судьбу «народной семантики» нашего размера, впервые явилась в начале XIX в. как второсте-

пенная параллель ведущей разновидности «народного» Я3. Рифмованными были только мужские окончания, или даже рифм не было совсем:

Среди долины ровныя, На гладкой высоте... (Мерзляков, 1810);

По полю, полю чистому, По бархатным лужкам... (Цыганов, 1834);

На что ты, сердце нежное, Любовию горишь... (Кольцов, 1830).

Дактилическая рифма, только что освоенная русской поэзией (сперва – в 4-ст. хорее, прочно связанном с 3-ст. ямбом давними «анакреонтическими» ассоциациями), появляется в Я3дм на рубеже 1830–1840-х годов и сразу дает начало нескольким семантическим традициям.

6. Я3дм: комический стих. Эта семантическая окраска впервые явилась, по-видимому, в водевильных куплетах у Каратыгина и Ленского: уже в «Синичкине» (1839) мы находим: «Его превосходительство Зовет ее своей И даже покровительство Оказывает ей!» (реминисценция этих строк у Л. Камбека – «Его превосходительство Любил домашних птиц...» – хорошо известна по цитате в «Мастере и Маргарите» Булгакова, гл. 12). В 1840 г. последовали «Петербургские квартиры» Кони с целыми тирадами Я3дм, затем водевили Некрасова и проч.

Из комической драмы этот стих тотчас перешел в комическую лирику. Памятью о его происхождении нередко были две приметы. Во-первых, это припев: таковы знаменитые «Фонарики-

сударики» (1844) и «Комеражи» (1844) Мятлева. Во-вторых, что гораздо существенней, это форма монолога от первого лица: она позволяла к комическому примешивать трогательное и потому была особенно удобна для бытовой тематики писателей-демократов. У молодого Некрасова комические интонации еще преобладают:

Родился я в губернии Далекой и степной И прямо встретил тернии В юдоли сей земной... («Отрывок», 1844);

Столица наша чудная Богата через край, Житье в ней нищим трудное, Миллионерам – рай... («Говорун», 1845);

Хоть друг я аккуратности, Хоть я не ротозей, Избегнуть коловратности Не мог я в жизни сей... («Провинциальный подьячий в Петербурге», 1840);

но у идущего вслед ему Никитина скорбных интонаций уже гораздо больше:

Ох, водкой зашибаюся... Что делать! не таюсь... И перед Богом каюся, Перед людьми винюсь... («Исповедь», 1861);

Ох, много, мои матушки, И слез я пролила, И знала горя горького, И нужд перенесла... («Рассказ крестьянки», 1854);

Зачем ты это, матушка, Кручинишься всегда, И отдыха и праздника Не знаешь никогда... («Последнее свиданье», 1855).

Переходя от зачинателей к подражателям, комический Я3дм постепенно опускался в низовую шуточную поэзию, он часто встречается в газетных фельетонах начала XX в. (например, у молодого Маршака) и доживает до последних совет-

ских десятилетий (например, у Прокофьева, 1967: «О классики могучие... Скажите, если можете, О рифме корневой!..»). Грустные же обертоны этого размера находят отголосок в позднейших семантических окрасках (см. п. 9).

7. ЯЗдм: патетический стих. Эта семантическая окраска явилась одновременно с предыдущей: в том же 1839 г. Лермонтов написал свое знаменитое

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...

Семантическое наследие этого стихотворения не столь обильно, но очень ярко:

Так, в жизни есть мгновения, Их трудно передать, – Они самозабвения Земного благодать... (Тютчев, 1855);

Измучен жизни битвою, Устал я, Боже мой, Но все с одной молитвою Являюсь пред тобой... (Розенгейм, 1850-е);

...Я в слабости, я в тленности Стою перед тобой – Во всей несовершенности Укрой меня, укрой... (Гиппиус, 1904);

...Молитвою усердною Душа моя горит, Рукою милосердною Господь меня хранит... (Сологуб, 1895);

...Когда душа измаяна, Распаяна, как плоть, И в радости нечаянной Ты сходишь к нам, Господь... (Рафалович, 1916);

Пробил час вдохновения, С небесною мечтой Настало пробуждение Поэзии святой. Душа моя воспрянула... (Дрожжин, 1909);

Мечтательно-возвышенный, Стыдливый и простой, Мотив, когда-то слышанный, Пронесся надо мной... И грезой заколдованной Наполнилась душа... (Фофанов, 1891).

Лермонтовский образец задает два мотива – «минуты трудной» и «молитвы чудной»; приведенный ряд примеров иллюстрирует преимущественно второй мотив, но не менее усердно разрабатывался и первый: «Есть райские видения...» Лохвицкой, «Сосны», «Глухота», «Тварь» Гиппиус, – вплоть до неожиданной в таком соседстве песни П. Горохова «Истерзанный, измученный Наш брат мастеровой...», которая начинается реминисценцией из «Пьяницы» Некрасова (ср. «Запуганный, задавленный, С поникшей головой...»), а кончается реминисценцией из Лермонтова и Тютчева: «...И жить-то, братцы, хочется, И жизнь-то нелегка!» Отсюда протягивается прямая нить к семантическим окраскам «гимнов» и «кредо», о которых речь будет ниже (п. 11–12).

Завершается же этот ряд «молитв», конечно, печальной пародией Мандельштама: «Жил Александр Герцевич, Еврейский музыкант... Одну сонату вечную Играл он наизусть...» (1931) – стихотворением, в котором «патетический» Я3дм как бы скрещивается с «(траги)комическим» Я3дм. С нею можно неуверенно сопоставить другую, веселую пародию (вряд ли осознанную) – А. Барто (1946): «С утра сидит на озере Любитель-рыболов... А песенка чудесная, И радость в ней и грусть, И знает эту песенку Вся рыба наизусть...».

8. ЯЗдм: лирический стих, это ответвление берет начало тоже от Лермонтова – от его «Свиданья» (1841):

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч...

Через три года этот зачин копирует молодой Фет:

Уж верба вся пушистая Раскинулась кругом... И над душою каждою Проносится весна –

по существу, это повторение лермонтовской экспозиции, оборванное там, где у Лермонтова начинался сюжет. Фета пародировал, как известно, А. К. Толстой («Весенние чувства необузданного древнего», 1859); подражал ему Розенгейм («Весна, весна живительно Стучит ко мне в окно, Что ж сердце так мучительно, Так больно стеснено?..», 1860-е), а потом, еще откровеннее – Есенин («Черемуха душистая Весною расцвела И ветки золотистые, Что кудри, завила...», 1915), дополнительным источником здесь был, конечно, Я6 популярного Бальмонта («Черемухой душистой с тобой опьянены...»). Этот ряд весенних картин дотягивается опять-таки до А. Барто: «Весна, весна на улице, Весенние деньки...» (1940).

Если Фет отделил от лермонтовского образца экспозицию, то Полонский в знаменитой «Затворнице» (1846) отделил само свидание:

В одной знакомой улице Я помню старый дом, С высокой темной лестницей, С завешенным окном...

Южный экзотический фон сменился здесь бытовым, некрасовско-никитинским, но остался в контрастном намеке: «Мы будем птицы вольные,

Забудем гордый свет...» (ср. в отголоске П. Якубовича «Что я скажу? (На смерть Н. А. Карауловой)» упрек: «Не ты ль мне кистью пламенной Даль жизни рисовал И в город душный, каменный От нив родимых звал?..»). Еще резче этот контраст выступает у Анненского в «Квадратных окошках», где на том же городском фоне, «за чахлыми окошками, За мертвой резедой», проходит мечта о несбывшемся южном свидании: «Ты помнишь, сребролистую Из мальвовых полос Как ты чадру душистую Не смел ей снять с волос...». А затем в этом размере появляются стихи и о сбывшемся южном свидании: это Пастернак (1917): «О бедный homo sapiens...» и «Она со мной. Наигрывай...». Интонационно эти стихи так непохожи на все предыдущие, что требуется психологическое усилие, чтобы ощутить одинаковость размера [Тренин 1937, 80–82]; и все же ясно, что появление их в сборнике, который «посвящается Лермонтову», неслучайно. А за южным свиданием следует южная разлука: это Тихонов (1937–1940): «Уедешь ты к оливковым Кремнистым берегам...» и «Твой день в пути извилистом...». Наконец, вновь в городской быт возвращает нас поздний Пастернак в «Первом снеге» (1956): «Утайщик нераскаянный, Под белой бахромой Как часто вас с окраины Он разводил домой... Но петель не расцепите, Которые он сплел».

Лермонтовский финал – измена и месть – в этих стихах не отразился, но Полонский возвращается к нему в поздней вариации той же темы, «У двери» (1888, черновая редакция еще от 1851):

Однажды в ночь осеннюю, Пройдя пустынный двор, Я на крутую лестницу Вскарабкался,

как вор... Я дрогнул весь и замер я, Дыханье затая: Так вот ты как, изменница! Лукавая змея!..

А отсюда он доходит и до популярной песни «Изменница» П. Горохова (1901): «Бывало, в дни веселые Гулял я, молодец... Любил я деву юную, Как цветик хороша... Изменница презренная Лишь кровь во мне зажгла... И дело совершилося: С тех пор я стал злодей... Теперь в Сибирь далекую Угонят молодца За деву черноокую, За старого купца!» (Эта концовка неожиданно предвосхищает блоковскую: «...За жадные герани, За алые уста!»)

Оглядываясь на рассмотренный материал, мы видим, что в XVIII и первой половине XIX в. разрабатывалась преимущественно традиция Я3жм (п. 1–4), во второй половине XIX в. – традиция Я3дм (п. 5–8); после этого неудивительно увидеть, что в XX в. эти две традиции скрещиваются и находят, так сказать, общий семантический знаменатель. Это – группа семантических окрасок, более или менее общих для Я3жм и Я3дм (иногда строфы Я3жм и Я3дм в этих стихах даже смешиваются). Если попытаться найти понятие, их объединяющее, то этим понятием будет «простота»: простота предмета, простота чувства, простота мысли – «быт», «песня», «гимн» и «кредо» (п. 9–12). С обобщающей семантической окраской «простоты» мы уже сталкивались, рассматривая 3-ст. хорей. Она оказывается общей у 3-ст. хорея и 3-ст. ямба, несомненно, потому, что оба эти размера – короткие и поэтому ритмически небогатые: ритмическая простота побуждает к семантической простоте.

9. Я3жм и Я3дм: быт. Эта семантическая окраска развилась из опустившихся в низовую

словесность традиций (2) и (6): размер становится знаком среды своего бытования. Этапными произведениями здесь были «Хожу, брожу понурый...» Блока (1906) и особенно «Поповна» (1906, с пародией на «Сватовство» А. К. Толстого?), «Телеграфист» и «Станция» Белого (1908). За ними следуют «Писаря» Потемкина (1910):

Когда весной разводят Дворцовый мост, – не зря Гулять тогда выходят Под вечер писаря...;

«Шарманщик» Рославлева (1911):

...Зачем с тобой, смутьянка, Связался невзначай? Играй, играй, шарманка, Живого отпевай...;

«Почтовый чиновник» Гумилева (1914, первоначальный подзаголовок «Мотив для гитары»):

Ушла... Завяли ветки Сирени голубой, И даже чижик в клетке Заплакал надо мной... –

с цитатой-образцом в концовке: «Разлука ты, разлука, Чужая сторона!». Сюда же примыкает, например, в крестьянских декорациях – у Клюева (1913) «Разохалась старуха Про молодость, про ад...», а в барских декорациях – «Старинный дом» Белого (1908) «Трясутся папильотки, Колышется браслет Напудренной красотки Семидесяти лет...»; ср. у Городецкого, «На Смоленском» (1906) «Краснеют густо щечки, Беззубый рот дрожит, На голые височки Седая прядь бежит...». Лирические черты сочетаются здесь с эпическими, трагические с сатирическими; общий колорит неизменно мрачен, так что неудивительно, что именно этот размер выбрал Ходасевич для стихотворения о самоубийце («Висел он, не качаясь, На узком ре-

мешке...»), а Есенин – о покойнике («Пушистый звон и руга, И камень под крестом...»).

В послереволюционной поэзии эта традиция переключается на изображение умирания старого мещанского мира («Под равнодушный шопот Старушечьей тоски Ты будешь дома штопать Дешевые носки... Постылые иголки; А за стеной зовут, Хохочут комсомолки, Хохочут и живут...» – Корнилов, 1927) или мимолетного обольщения былым уютом («...Спешить, как мне, не надо Гражданочке моей...» – Ушаков, 1929), или безвременно сгорающей молодости («Рябина в огороде Редеет и горит, И в тот же срок приходят Ангина и плеврит...» – Ушаков, 1928).

В этой теме преобладает, как мы видим, Я3жм; когда появляется Я3дм, он привносит дополнительный оттенок иронии и гротеска – такова известная «Московская транжирочка» того же Ушакова (1927: «...Захлопали, затопали На площади тогда: – Уже в Константинополе Былые господа...»), таково «Одиночество» того же Корнилова (1934, о конце единоличника: «Приснился сон хозяину: Идут за ним, грозя, И убежать нельзя ему, И спрятаться нельзя...»), таково – много лет спустя – «Братья К.» Лосева (1987: «Куличики, калачики, Крестики, нули. Папашку раскулачили, Мы трое утекли...»). Более игрушечная смерть – в «Снегурочке» Уткина (1940): «Любовь моя, снегурочка, Не стоит горевать! Ну что ты плачешь, дурочка, Что надо умирать?..»

Таким образом, семантика «быта» оказывается как бы связующим звеном между семантикой «песни» и «смерти». Но эти крайние звенья могут быть соединены и непосредственно друг с

другом, и такое антитетическое сочетание («петь – умереть») встречается не раз. Самая броская его формулировка – в знаменитых стихах Уткина на смерть Есенина: «Кипит, цветет отчизна, Но ты не можешь петь. А кроме права жизни Есть право умереть» (1926); к тому же году относится и «Предчувствие» Саянова, где ночь поет над будущей могилой поэта: «Ты спи, ты спи без страха, Гремит оркестра медь: Сгниет твоя папаха, А песня будет петь...». Наряду с традицией песни здесь может включаться и традиция баллады: таково у Щипачева стихотворение «Есть домик на Дунае...» (1937: «В том домике старушка Теперь совсем одна... Два сокола, два сына Уж не вернутся к ней...»). Но характерно, что подсказанное им известное стихотворение Винокурова «В полях за Вислой сонной...» (1953) – это уже чистая песня, а подсказанное Винокуровым стихотворение Ваншенкина «Встреча» (1960: «Пока дрались солдаты На дальних рубежах, Ровесницы-девчата Росли, как на дрожжах...») – это опять чистый «быт».

10. Я3жм и Я3дм: снова песня. Если в предыдущей семантической окраске преобладала разновидность Я3жм, то здесь преобладает Я3дм: черты песенности были уже в окрасках (6), (8), теперь они выходят на первый план. Для осознания этого, по-видимому, сильный толчок дало стихотворение Блока (1907):

Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги!..
Неверная, лукавая, Коварная – пляши!..

Во всяком случае, его почти копирует такой непохожий поэт, как Прокофьев («Гармоника», 1940):

Под низенькими окнами, дорожкой вдоль села,
Вот выросла, вот охнула, Вот ахнула – пошла...
Прости меня, прости меня, Подольше погости,
Вся близкая, вся синяя, Вся алая – прости! –

ср. у него же такие песенного типа стихотворения, как «Песенка» (1932: «Жара стучала в градусы И жгла траву огнем, Я шел к девчонке радостной Таким смятенным днем...»), «Черемуха», «Рябина», «Не жалуйся иль жалуйся...» и др.

В советской песне этот размер утверждается с конца 1930-х годов как один из ведущих:

Не яблочко румяное Сожгла зима в саду – Пришла любовь незваная На девичью беду... (Сурков, 1936);

На солнечной поляночке, Дугою выгнув бровь, Парнишка на тальяночке Играет про любовь... (Фатьянов, 1942);

Горит свечи огарочек, Гремит недальний бой. Налей, дружок, по чарочке, По нашей фронтовой... (он же, 1944)

(любопытный прообраз, заведомо Фатьянову неизвестный, – стихотворение С. Парнок, 1925: «Налей мне, друг, искристого Морозного вина. Смотри, как гнется истово Лакейская спина. Пред той ли, этой сволочью – Не все ли ей равно? Играй, пускай иголочки, Морозное вино!» – с замечательным скрещением двух знакомых нам семантических линий, анакреонтики и сатиры);

Ходили мы походами В далекие моря... (Жаров, 1946);

...Но дружбе мы по-старому, по-прежнему верны! (Матусовский, 1955);

Веселая и грустная, Всегда ты хороша, Как наша песня русская, Как русская душа! (Глейзаров, 1955);

Лучами красит солнышко Стальное полотно... (С. Васильев, 1947, с припевом: «Любимая, знакомая, Широкая, зеленая Земля родная русская... И все вокруг мое!» и т. д.);

Цветут необозримые Колхозные поля, Огромная, любимая Лежит моя земля...» (Лебедев-Кумач, 1937)

(ср. опять-таки еще у Дрожжина, 1871: «Кругом поля раздольные, Широкие поля. Где Волга многоводная, Там родина моя... И хочется мне белый свет Обнять и обойти!»);

Страна моя прекрасная, Легко любить ее. Да здравствует, да здравствует Отечество мое!.. (Прокофьев, 1967).

Мы видим, как естественно обслуживает этот размер и семантику «песен о любви», и семантику «песен о Родине», постепенно переходя в семантический строй «гимнов», о которых речь ниже (п. 11).

Рядом с Я3дм оживает как вспомогательная вариация и Я3дд – уже рифмованный и утративший прежнюю специфическую «народность». Он тоже употребителен и в любовных песнях, и в патриотических:

Услышь меня, хорошая. Услышь меня, красивая... (Исаковский, 1945);

Когда проходит молодость, Длиннее ночи кажутся... (Фатьянов, 1947);

Костры горят далекие, Луна в реке купается... (Шамов, 1949);

А мы споем о Родине, С которой столько связано... (Уткин, 1942);

Люблю мое отечество, Пою мое отечество... (Прокофьев, 1962).

Любопытно при этом, как долго слышатся в этой метрической разновидности отголоски «Зеленого шума»: «Под вешним солнцем жмурятся, Идут сады за Пулково Своей зеленой улицей...» (Прокофьев, 1953; ср. еще в конце XIX в. «Пришла пора весенняя, Цветут цветы душистые...» у Дрожжина, «Полны пахучей сладости Поля зазеленевшие...» у Коневского). Сосуществование этих двух разновидностей породило такую промежуточную форму, как сдвоенные строки (д)Д (д)М: «За дальнею околицей, за молодыми вязами...» (Акулов, 1949); «Вернулся я на родину, шумят березки встречные...» (Матусовский, 1949).

На этом широком фоне отчетливо выделяется особый семантический оттенок менее употребительной метрической разновидности Я3жм. Это «песня о (боевом) прошлом» и, в частности, «песня о песнях». Несомненно, это связано с тем, что форма Я3жм с ее корнями, уходящими в XVIII в., ощущалась, вряд ли даже осознанно, как более «старинная», чем Я3дм. Открывателем этой семантики был, по-видимому, Уткин с его знаменитой «Гитарой»(1926): «Не этой песней старой Растоптанного дня, Интимная гитара, Ты трогаешь меня...» На нее тотчас отозвался Корнилов в «Музыке» (1927): «Почет неделям старым – Под боевой сигнал Ударим по гитарам Интернационал! И над шурум-бурумом В неведомую даль За-

плавала по струнам Хорошая печаль...». Едва ли не от этого корниловского оборота – нашумевшая в свое время концовка «Прощания с романтикой» Прокофьева (1929): «...А где-то в поле пусто, Тишь да благодать, Шурум-бурум капуста – И песни не видать!» Прокофьев энергично пытался перебить ностальгическую тенденцию «Песнями о Ладоге», демонстративно обращенными не к прошлому, а к настоящему (1927: «О Ладога-малина...», «Туман мой, сивый мерин...» и т. д.; ср. позднейшие автореминисценции – «Неясные рассветы...», «Вот радостные вести...» и другие стихи 1959 и 1963–1965 гг.). Но и в этом цикле самым «цитируемым» стихотворением оказалось ретроспективное «Мы, рядовые парни, Сосновые кряжи, Ломали в Красной армии Отчаянную жизнь...», и именно его он повторил в типичной «песне о песне» (1927): «Неясными кусками На землю день налег. Мы «Яблочко» таскали, Как песенный паек...».

Прокофьеву отозвался Алтаузен: «...С тех пор прошло немного, Всего семнадцать лет. В стране по всем дорогам Мы проложили след. Мы Врангеля лупили У южной полосы, Юденичу спалили Аршинные усы...» («Путешествие в Австралию», 1930) (ср. позже у Тихонова, 1937: «Мы отстояли Астрахань, Ломали белым кряж, Водил нас в битвы частые Любимый Киров наш...»). Алтаузену отозвался Сурков: «Не много и не мало – Прошло пятнадцать лет. За питерским вокзалом Затерян песни след...» («Дело было весной», 1932; и далее почти по Уткину: «Пришлось тебе красиво, Товарищ, умереть...» – и почти по Корнилову: «Спокойно спи, кудрявый! Идет в атаку взвод... Эх, Нарвская застава, Путиловский завод!»). Сур-

кову 1932 г. – Сурков 1942 г.: «...День гулко рвется миной, Снарядом воет зло, А с песенкой старинной Не страшно и тепло... Баян ты мой певучий, Оружие мое!» (балладная «Песня о слепом баянисте»). Суркову 1942 г. – Винокуров: «...Напев летел в обозы, До сердца пробирал, И старческие слезы Обозник вытирал...» («Аккордеон», 1955). И когда Ушаков пишет стихи о прошлом «В газетном комбинате», он поминает зачинателя этой традиции его собственным размером: «...Меж нами юный Уткин, Багрицкий молодой...» (1960). А когда Кушнер спорит с сентиментальностью во имя «сухого стиха», он выбирает символом уткинский предмет и уткинский размер: «Еще чего, гитара! Засученный рукав. Любезная отрава. Засунь ее за шкаф...» (1969). Любопытный осколок этой же традиции – «Голубое платье» Заболоцкого, утерявшее музыкальную тему, но сохранившее «боевое прошлое»: «Дитя мое родное, Я бился в том бою За платье голубое, За молодость твою...» (1957).

Сохраняется Я3жм и в традиции детской песни – явной («Мы едем, едем, едем В далекие края...» и «По улице шагает Веселое звено...» Михалкова) или скрытой («Лети, весенний ветер, В луга, в леса, в поля. Нам нет милей на свете, Чем русская земля...» Прокофьева по образцу «Слети к нам, тихий вечер, На мирные поля...» Модзалевского), но такие примеры немногочисленны. Любопытно, что едва ли не к тому же «Слети к нам, тихий вечер» восходит, по-видимому, эмигрантское стихотворение Ю. Мандельштама, звучащее удивительно по-комсомольски («Стихи о романтике», 1938: «Лети, моя надежда, В далекие края! Как юноша-невежда, Тебе поверил я...»).

11. ЯЗжм и ЯЗдм: гимн. Эта семантическая окраска по эмоциональной простоте примыкает к «песне», о которой речь была выше, а по программной прямоте – к «кредо», о которых речь будет ниже. Среди стихов такого рода некоторые звучат почти как «гимны» в буквальном смысле слова:

Да здравствует Россия, Великая страна!
Да здравствует Россия, Да славится она!.. (Сологуб, 1914);
Советская Россия, Родная наша мать! Каким высоким словом Мне подвиг твой назвать?.. (Исаковский, 1944).

Но здесь интереснее два особенных семантических оттенка, связанных с двумя метрическими разновидностями, – ЯЗжм и ЯЗдм; очень условно их можно назвать «путевым» и «боевым».

ЯЗжм еще на исходе XIX в. освоил мотив «пути» (может быть, не без влияния 3-ст. хорея с его неоднократными «путь – отдохнуть». Особенно охотно обращался к нему Сологуб: «О жизнь моя без хлеба, Зато и без тревог! Иду. Смеется небо, Ликует в небе Бог...» (1898); «...И в поле ты, босая, В платочке голова, Пойдешь, цветкам бросая Веселые слова...» (1901); «Он шел путем зеленым В неведомую даль...» (1898); «...Измять босые ноги Безмерностью дорог...» (1906); ср. «Опять в дороге» Анненского, «Москва! Какой огромный Странноприимный дом...» Цветаевой и т. п.

Эту тему «странничества» превратил в тему «апостольства» Клюев: «На мне бойца кольчуга, И, подвигом горя, В туман ночного луга Несу светильник я...» (1910); «Без посохов, без злата Мы

двинулися в *путь*. Пустыня мглой объята, Нам негде *отдохнуть*... В божественные строки, Дрожа, вникаем мы, Слагаем, одиноки, Орлиные псалмы...» (1912). Вариациями этой темы одинаково являются как упражнения Г. Иванова – «...Иконе чудотворной Я земно поклонюсь. Лежит мой путь просторный Во всю честную Русь...» (1915), – так и известные стихи-перечни Есенина (1917) «О Русь, взмахни крылами...» и «О муза, друг мой гибкий...» (с упоминанием «апостола нежного, Клюева» и др.). Эти «О...» в зачинах едва ли не подсказаны, например, «Вертодубом» Городецкого (1908: «О молодость, о буйность, О хмель славянских глаз!..» и «Хлыстовской» Кузмина (1916: «О кликай, сердце, кликай, Воздвигни к небу клич...»).

А затем внимание смещается с славящих на славимое – возникают такие есенинские стихи, как

О пашни, пашни, пашни, Коломенская грусть! На сердце день вчерашний, А в сердце светит Русь...;

О Русь, о степь и ветры, И ты, мой отчий дом...;

Земля моя златая! Осенний светлый храм!..

О родина, о новый С златою крышей кров... (1917–1918)

(мотивы странствия сохраняются: «Брожу по синим селам, Такая благодать...», «Как птицы, свищут версты Из-под копыт коня...»). У зрелого Есенина этот размер исчезает, но остается связан с его именем и возникает – с теми же восклицательными интонациями – в стихах его памяти: в «Плаче о Есенине» Клюева («Мой край, мое поморье!..»), в «Легла дорога в Константиново» Прокофьева («О ветер,

ветер, ветер, Его Октябрь занес..., О Родина, по зову С тобою говорю...»). Вспомним также «Слово Есенину» Уткина и «Так хорошо и просто...» Корнилова (1927), неожиданно возвращающее нас к истоку – сологубовской теме пути.

Я3дм («боевой») в XIX в. почти не имеет образцов – разве что «Ночь перед приступом» А. К. Толстого с отголосками «патетической» традиции этого стиха. Истоком здесь послужила, как ни странно, совсем иная традиция – балладная [Зееман 1993]. Была немецкая баллада Ю. Мозена об Андрее Гофере, она стала популярной тирольской песней, а на мотив этой песни около 1900 г. возникла польская революционная «Рабочая песня» (в русском переложении Г. Ривкина «Кто кормит всех и поит...») и около 1918 г. – немецкая революционная «Wir sind die junge Garde des Proletariat...» (в русском переложении А. Безыменского – «Вперед, заре навстречу...»). По-видимому, на тот же мотив и Клюев в 1919 г. написал «Гимн великой Красной армии» («Мы – красные солдаты, Священные штыки, За трудовые хаты Сомкнулися в полки...»). Песня Безыменского (1922, ср. новый текст 1958) получила широчайшую популярность, а ритм припева «Мы – молодая гвардия Рабочих и крестьян!» стал образцом для целого ряда «гимнов» Я3дм (иногда в чередовании с Я3жм):

За море синеволное, За сто земель и вод Разлейся, песня-молния Про пионерский слет!.. (Маяковский, 1929);

Добьемся урожая мы – Втройне, земля, рожай! Пожалте, уважаемый Товарищ урожай!.. (он же, 1929);

Я знаю – город будет, Я знаю – саду цвесть, Когда такие люди В стране в советской есть! (он же, 1929)

(Л. Кацис [Кацис 1991] правдоподобно предположил «антиобразец» Маяковского в «Москве» Волошина (1917): «В Москве на Красной площади Толпа черным-черна. Гудит от тяжкой поступи Кремлевская стена... По грязи ноги хлипают, Молчат... Проходят... Ждут... На папертях слепцы поют Про кровь, про казнь, про суд...» – которой, можно добавить, подражал потом Эренбург (1921): «...Я не забуду очередь, Старуший вскрик и бред, И на стене всклокоченный Невысохший декрет...» Но гимнических интонаций у Волошина и Эренбурга не было);

Громадой раскаленною Широкий ветер, май, Колонну за колонною Всю землю подымай!.. (Асеев, 1930);

Вставай, мечта законная, Я больше не могу, Лети навстречу, конная, Проклятому врагу!.. (Корнилов, 1933, через год после «Не спи, вставай, кудрявая...»);

Долой мечтанья вздорные, Развейтесь чередой! Лети, огонь, над черною Фашистскою ордой! (Асеев, 1927);

Вставай, страна огромная, Вставай на смертный бой С фашистской силой темною, С проклятою ордой!.. (А. Боде – В. Лебедев-Кумач, 1941).

(К мотиву «Вставай...» косвенно примыкает и Я3дд песни Луговского из «Александра Невского», 1938: «Вставайте, люди русские...», и, прямее, стихи Тихонова о гражданской войне, 1939:

«Встают бойцы упорные На утре давних дней...»; поздний отголосок – у Асеева, 1957: «Вставай, стена зеленая, По улицам Москвы...») А ритм «Священной войны» отозвался, в частности, в известном стихотворении Евтушенко (1955): «О, свадьбы в дни военные! Обманчивый уют, Слова неоткровенные О том, что не убьют...»

12. Я3жм и Я3дм: «кредо». Если в программном «гимне» заменить общее «мы» на личное «я» и свести до минимума эмоционально-песенные элементы традиции, то перед нами будет новая семантическая окраска, которую условно можно назвать «кредо». Она складывается на рубеже веков, подобно «торжественной интонации», которую мы отмечали в 3-ст. хорее. Сперва она появляется в Я3дм:

...Я – раб моих таинственных Необычайных снов, Но для речей единственных Не знаю здешних слов... (Гиппиус, 1901);

...Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья, И Господа и Дьявола Хочу прославить я... (Брюсов, 1901, в обращении к Гиппиус; ср. его же, 1900: «Мы выше мира тленного, И в наших душах – Бог...»),

затем – в Я3жм:

Снега, зарей одеты В пустынях высоты, Мы – Вечности обеты В лазури Красоты... (Вяч. Иванов, 1904; ср. его же «Крест Зла»);

Грядите в мир, пророки, Примите мир, как я. Горите звездно, строки, Сгорай, душа моя... (Рославлев, 1910).

Мы видим, как с переключением на «мы» нарастает «гимническая» окраска, напоминающая будущего Есенина. На формирование этого «кредо»-стиха повлияли, может быть, короткие строчки знаменитой «Поэтики» Готье.

Однако классический образец этой семантики дал для современности Пастернак своею «Ночью» (1957):

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

Впервые и этот ритм, и эта ночь, и тема обреченности на бессмертие возникают у Пастернака еще в «Безвременно умершему»: «...Ты не узнаешь смерти, Хоть через час сгоришь... И выезд звезд верхами В передовой дозор... Покойся. Спи. Да будет Земля тебе легка» (1936). К ритмико-синтаксической формуле «Не спи, не спи...» ср. также уже цитированное «Предчувствие» Саянова: «Ты спи, ты спи без страха... А песня будет петь» – и еще раньше, «Иорданскую голубицу» Есенина: «Лети, лети, не бейся, Всему есть час и брег, Века стекают в песню, А песня канет в век».

Отсюда идет целый ряд стихотворений-кредо – и личного, и творческого, и общественного содержания. Таковы стихи Вознесенского на смерть Пастернака: «Художники уходят... Побеги их – победы. Уход их – как восход К полянам и планетам От ложных позолот...» (1960). Любопытна история стихотворения Лосева «Памяти поэта» (1987): он нашел у К. Льдова четверостишие, звучащее очень «по-пастернаковски», и написал стихи о Льдове, а заодно и о себе: «Сижу под вечер стихший, За-

стыл, как идиот, Одно четверостишье С ума нейдет, нейдет: *Вся сцена, словно рамой, Окном обведена, И жизненною драмой Загадочно полна...»* (приметами пастернаковского стиля оказываются «рама» и, менее явно, «окно», но никаких прямых намеков на Пастернака в стихотворении нет).

Стихотворениями-кредо можно считать поздние стихи Яшина: «Я обречен на подвиг, И некого винить, Что свой удел свободно Не в силах изменить» (1966). Таков же целый цикл Винокурова с характерными заглавиями «Серьезность», «Легкость», «Овладеванье» (впрочем, тут были и другие образцы – его зачин «Низка моя осадка...» любопытным образом копирует цветаевское «Проста моя осанка...»). Таковы исповеди-воспоминания Межирова («Мне цвет защитный дорог...», «Москва. Мороз. Россия...», «Отпускник», «Отец»). Таковы «стихи о стихах» у Ваншенкина (1958): «Мои стихи живые, Моей души запал...»; у Маршака (1964): «Свои стихи, как зелье, В котле я не варил...»; у Тарковского (1958): «Я долго добивался, Чтоб из стихов своих Я сам не порывался Уйти, как лишний стих...». А концовка Тарковского «Вот почему без страха Смотрю себе вперед, Хоть рифма, точно плаха, Меня сама берет» – как бы сама подводит к его же «Петровским казням»: «Передо мною плаха На площади встает...» (ср. стихотворение Евтушенко «Идол» тех же лет).

Большинство образцов этой семантики, как мы видим, держится метрической разновидности Я3жм. Но когда «кредо» становится выражением эмоции прежде всего, то в нем являются и дактилические окончания с их песенной традицией. Таково пастернаковское Я3дм «Душа моя, печальница О всех в кругу моем...» и отклик на него в

ЯЗдж Тарковского: «..А ты, душа-чердачница, О чем затосковала?..» (эти стихи о стройке включают и иронический отклик на «город-сад» Маяковского: «Здесь будет сад с эстрадами...» и т. д.). Впрочем, определяющая ритмико-лексическая формула здесь еще старше: ср. «...Душе моей, затворнице, Не выйти за порог...» Коневского.

13. ЯЗмж импрессионистическая лирика. Мы замечаем: по мере того, как мы все дальше отходим от обоих песенных истоков ЯЗ, анакреонтического и русского народного, интонационно-синтаксический строй стиха становится все менее плавным и связным, все более дробным и отрывистым. Когда мы переходим от более традиционных разновидностей ЯЗжм и ЯЗдм к развившимся в наши дни разновидностям ЯЗмж и ЯЗмм, то эта отрывистость превращается из тенденции в норму. Действительно, при плавной интонации два стиха ЯЗмж просто сливались бы в один стих Я6 (как и происходит, например, в «Тишайшем снегопаде» Межирова). Таким образом, ритм задает отрывистую интонацию, а отрывистая интонация подсказывает специфические темы – например, быструю смену разрозненных картин. Это ощущение связи между поэтикой импрессионистических «деталей» и «размеренностью» четко членимого стиха было заявлено еще в стихотворении Пастернака (1917) «Давай ронять слова...».

ЯЗмж в русской поэзии появляется, по-видимому, у Жуковского в балладе «Старый рыцарь»: «Он был весной своей В земле обетованной...» (1832; в оригинале Уланда – ЯЗмм). Лермонтов, как известно, пародировал это стихотворение («Он был в краю святом...»), однако заим-

ствовал из него мотив своей «Ветки Палестины». Затем эта разновидность мелькает у Козлова, потом через 60 лет – у Бальмонта («Вершины белых гор... Мгновенье красоты – Бездонно по значенью...») и наконец возрождается через сто лет тоже в теме южной экзотики – в «Стихах о Кахетии» Тихонова (1935; ср. потом «Стихи о Тбилиси» 1948 и сон о горах в «Палатке под Выборгом», 1940) и в «Путевых записках» Пастернака (1936). Впервые у Пастернака этот размер появляется еще в 1915 г. («Последний день Помпеи»: «Был вечер, как удар, И был грудною жабой Лесов – багряный шар, Чадивший без послабы...»), но тогда он прошел незамеченным.

Замечательно ритмическое, тематическое и даже стилистическое сходство этих стихов 1939–1950-х годов:

И жизнь – вина густей, И смерть полна лукавства, Как призраки страстей В ребячьем сне сигнахца... Просите снова жизнь Зубчатым, басом глыбы, Чтоб осени ножи Несчетность лоз нашли бы... Что там ни говори, А есть места на свете, Где смотришь, как с горы, А день особо светел. Таков, Тбилиси, ты: Тут не в соблазнах дело, А в чувстве простоты Душевной до предела... Когда уж не душой, А жертвуй жизнью всею, –

эти строки Тихонова могут показаться цитатами из Пастернака.

Свободная композиция «Путевых заметок» позволяла связать отрывистой последовательностью различные темы, и семантические отклики на них очень многообразны. О полноте ощущения жизни пишет этим размером Евтушенко (1970: «...И вну-

тренний зажим На мелкие осколки, И мир не разложим Ни на какие полки...»), о юге – Тарковский («Где вьюгу на латынь Переводил Овидий, Я пил степную синь И суп варил из мидий...»), о горах – Шаламов («Так тихо, что пейзаж Как будто нарисован – Пастельный карандаш, Перекричавший слово...»), о городе с горы – Щипачев («Нам полночь не упрек Вот город перед нами, Весь вдоль и поперек Исчерченный огнями...»), о художнике – Озеров («Иду встречать зарю И, песней душу теша, Себе я говорю: Ольха, олень, Олеша...»), о чужом городе глазами художника – Е. Рейн («Ухмылка Леонардо»: «Я вышел на канал Через настил горбатый, И Амстердам мерцал Под вечер бесноватый...»). Города размножаются, Р. Казакова пишет: «У старых, старых стен Москвы или Парижа Воскреснет давний день – Лишь подойди поближе... У старых, старых стен Лахора или Рима – Особенная тень, А в ней – душа незримо...». Пастернаковский Тифлис («...Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом...») порождает кирсановскую Москву («Кремлевская стена Заглавной льется лентой... И вдруг я узнаю Гравюру давней резки...»); пастернаковский овчар и (метафорический) кочегар на баке – щипачевского истопника («Он мается спиной, Но молодого стоит. Огнем озарено Лицо его худое...») и ваншенкинского электросварщика («Поднявшийся туда Причастен к светлой доле, Став рыцарем труда, И даже в ореоле...»); пастернаковская гроза – грозу Антокольского («Ты движешься, грозя, Лениво и с опаской. Тебя узнать нельзя Под черной полумаской...»). Умножать примеры нет возможности: стихи такого рода повторяются не только у Кирсанова, Ваншенкина, Винокурова, Шаламова, но и у самого Пастернака (1956: «Плетемся

по грибы. Шоссе. Леса. Канавы...»). Достаточно сказать, что интерес к «импрессионистическому» Я3мж дошел до того, что из лирики этот размер перерос в эпос: на основе именно этой метрической разновидности возник вольно-рифмованный Я3 поэмы Д. Самойлова «Последние каникулы» (1974), явно ориентированной на Пастернака и путевым фоном, и мироприемлющим чувством, и открытой композицией, и пестрой тематикой, и вызывающим размером: «Четырехстопный ямб Мне надоел. Друзьям Я подарю трехстопный, Он много расторопней...» (см. [Руднев 1977]; Дж. Смит указал нам, что таким же зачином открывается «У вод Мононгахилы» И. Елагина).

14. Я3мм: трагическая лирика. Здесь отрывистость разрозненных картин сменяется отрывистостью расстроенных чувств. Самые ранние образцы этой метрической разновидности еще случайны: это юношеская проба Ломоносова «Хочу воспеть Атрид...» (где сплошные мужские окончания – от заботы о чистоте ямбических стоп) и стихотворение Жуковского «К младенцу» (1828). Потом после большого перерыва этот стих подхватывает и сразу нащупывает в нем устойчивую трагическую интонацию Якубович: «Все, все простить бы вам Без злобы я готов! – Что осквернили храм Моих вы дум и снов... Но не прощу я вам, О палачи мои!..» (1876); «...Но взор прозревший мой В тревоге увидал В неволе край родной, В позоре идеал...» (1890); «Все снится – в мрачный склеп Навек попали мы: Стучим, зовем – увы! Недвижен свод тюрьмы. Нет песен, смеха нет... Ни солнца, ни цветов... Печален круг друзей, Темно лицо врагов!..» (1907). Отсюда – прямая линия к

стихам Бальмонта о японской войне: «История людей – История войны, Разнузданность страстей В театре Сатаны...» (1904), а отсюда – к самым жестоким стихам поздней Цветаевой: «Пора-пора-пора Творцу вернуть билет. Отказываюсь – быть. В Бедламе нелюдей Отказываюсь – жить. С волками площадей Отказываюсь – выть...»; «О, с чем на Страшный суд Предстанете: на свет! Хвататели минут, Читатели газет!» (1935–1939).

Интонации цветаевских параллелизмов переходят – в ослабленном, конечно, виде – к младшим поэтам. (Так как темы у них больше не мировые, а личные, то похожи они от этого не столько на Цветаеву, сколько на Фофанова: «...Та песнь была не песнь, А слезы или кровь: Ужасна, как болезнь, И знойна, как любовь...», 1895):

Я был к тебе жесток – Ты злом ответил мне, И мир на волосок Приблизился к войне... (Куняев, 1985);

Лишь пять недолгих лет – Каких? – коротких пять, А целой жизни нет. Сказать или смолчать?.. (Яшин, 1966);

Опять мы говорим Не так, как я хочу. Я знаю много слов И потому молчу... (Казакова, 1982–1984);

О этот страшный круг! И только ли он в нас? Предательство ли рук? Предательство ли глаз?.. (Евтушенко, 1961);

Скелет, почти что труп. И странны в этот час Полуулыбка губ, Огонь в провалах глаз... (Савостин, 1982);

Движенье легких рук, Невидимых для нас, И ты постигнешь вдруг: Всегда всему свой час... (Дмитриев, 1985);

Приемлю все сполна, Не жму на тормоза, Не полагаюсь на, Не укрываюсь за... (М. Борисова);

Любите при свечах, Танцуйте до гудка, Живите – при сейчас, Любите – при когда?.. (Вознесенский, 1967);

Нас посещает в срок – Уже не отшучусь – Не графаманство строк, А графаманство чувств... (Вознесенский, 1977).

Конечно, среди этих стихотворений есть и такие, в которых демонстрируется не заострение, а преодоление трагизма – как у Мережковского (1891–1895): «Больной усталый лед, Больной и талый снег... Что жив мой Бог вовек, Что Смерть сама умрет!», как у Фирсова (1980): «Но сквозь печаль и грусть, Сквозь павших имена Я гордо вижу Русь, Что не покорена...». Любопытна здесь «Поэма о движении» Винокурова (1961), совмещающая трагический цветаевский ритм с оптимистической цветаевской же темой: «Полы трет полотер. Паркет да будет чист! Он мчит – пустынен взор! – Как на раденье хлыст...».

С меньшей напряженностью звучит та же отрывистая интонация в другой любопытной серии текстов, в начале которой стоит стихотворение Бальмонта (1896): «Вечерний свет погас, Чуть дышит гладь воды. Настал заветный час Для искристой звезды...». В трагический сюжет включается этот образ у Сологуба (1902): «Никто не убивал. Он тихо умер сам, – Он беден был и мал, Но рвался к небесам... Но он любил мечтать О пресвятой звезде, Какой не отыскать Нигде – увы! – нигде...». Порывом к небесам это перекликается с Мандельштамом (1937): «О как же я хочу, Нечуемый никем, Лететь вослед лучу, Где нет меня совсем! А ты в кругу лучись, Другого счастья нет, И у звезды учись Тому, что значит свет...». Порыв осла-

бевает в призыв у Белого (1908, с замечательной вязью повторов, предвосхищающей Цветаеву): «Сверкни, звезды алмаз: Алмазный свет излей! Как пьют в прохладный час Глаза простор полей; Как пьет душа из глаз Простор полей моих; Как пью – в который раз? – Души душистый стих...». Звезда из реальной становится метафорической у Северянина («Эксцентричка», 1908 – образец для Мандельштама?): «Звезда горит звезде, Волне звучит волна. Но в ней, чего нигде: Она собой полна!..». Горение из небесного становится земным у Окуджавы: «Неистов и упрям, Гори, огонь, гори... А там пускай ведут... На самый Страшный суд...». И, наконец, уже не беспокойный герой стремится к звезде, а звезда нисходит к спокойному герою у Щипачева (1938): «Он здесь, в моем окне, Звезды далекой свет, Хотя бежал ко мне Сто сорок тысяч лет...» (ср. в другом его Я3мм – о возрасте планеты Земля, которой «при коммунизме жить Уж с самых детских лет»).

Заметим, что все три «непесенных» типа Я3 (12–14), очень активно развиваясь в современной поэзии, взаимодействуют друг с другом и порой как бы меняются темами. Так, «кредо» можно встретить и в Я3мж (Антокольский, об эпохе: «...Не я в тебе гощу, А ты во мне – как дома»; Тихонов: «Стих может заболеть И ржавчиной покрыться...»; Евтушенко: «...Поэзия чудит, Когда нас выбирает...»); пейзаж – и в Я3мм («Ленинградская тетрадь» Кирсанова); трагедию – и в Я3жм («Ложная тревога» Пастернака), и в Я3мж («Ночная уха» Яшина) с любопытными сочетаниями семантических окрасок. Перед нами живой и плодотворный процесс скрещивания еще не окостеневших традиций.

15. ЯЗжж и ЯЗдж – разновидности редкие и самостоятельных семантических окрасок не выработавшие; о них можно говорить лишь как бы в разделе «разное». В ЯЗжж сосуществуют «Как не в своем рассудке...» Пастернака и «Была пора глухая...» Асеева; в ЯЗдж «Тебе бы только кланяться, Грудями оземь плюхать...» («Автобиография Москвы») Асеева и «...Страна очарования За далью непогоды...» Ушакова; в редкой строфе ДЖДЖ+ДМДМ «Эвридика» Тарковского («...Дитя, беги, не сетуй Над Эвридикой бедной, И палочкой по свету Гони свой обруч медный...»), несомненно, отозвалась в «Дальней дороге» Окуджавы, но тут же рядом стоит и совсем непохожее «Давайте после драки Помашем кулаками...» Слуцкого.

Здесь можно выделить разве что маленькую группу стихотворений, объединенных неожиданным истоком – итальянским. Мы упоминали об анакреонтических «оделеттах» Ронсара с рифмовкой ЖМ; в Италии они нашли отклик в «канцонеттах» Фругони с «удлинившейся» рифмовкой ДЖ (от «мартеллианского» александрийского стиха); при Парини эта форма перешла в высокую поэзию, при Мандзони достигла расцвета; переводами из Мандзони были первые русские стихи ЯЗдждж+дмдм: «Разбросанные локоны Упали к груди белой...» Козлова и «Высокого предчувствия Порывы и томленье...» Тютчева (ок. 1830 г.). Единственное заметное оригинальное стихотворение такого вида – это «Твои движенья гибкие, Твои кошачьи ласки, То гневом, то улыбкою Сверкающие глазки...» Ап. Григорьева, – и оно было написано (в 1858 г.) во Флоренции. Можно думать, что от Григорьева отталкивался Блок, создавая строфу ЯЗждм для своей «Флоренции» (1909):

«...Пляши и пой на пире, Флоренция, изменница, В венке спаленных роз!» А отголосок инвективной интонации Блока можно расслышать в 1935 г. в «Ночном Париже» Тихонова с его вольным сочетанием Я3жм и Я3дм.

16. Заключение. Мы рассмотрели здесь более 300 примеров употребления русского 3-ст. ямба. Конечно, выделение 15 семантических окрасок не покрывает всех оттенков его семантического ореола. Это лишь вехи, расставленные в обследованных местах семантического поля, чтобы служить ориентирами при дальнейшем изучении неисследованных мест. Могут опять заметить: «Набор тем, с которыми сочетается этот размер, настолько широк, что охватывает почти всю тематику русской поэзии, – а если так, то вряд ли можно говорить о специфической семантике данного размера». Это не так: набор тем в разных размерах может быть одинаков или почти одинаков, но структура этого набора одинакова не будет. Те связи, которые мы старались проследить между 15 окрасками 3-ст. ямба и которые позволяют им плавно переходить друг в друга, в любом другом размере заведомо будут иными. О несчастной любви можно писать практически в любом размере, но в каждом эта тема будет перекликаться с разными темами, жанрами и интонациями. Можно сравнить: две горные вершины в двух разных хребтах могут иметь одинаковую высоту, но от каждой будет открываться совсем иная картина окрестного рельефа.

Мы можем сказать, что все размеры семантически синонимичны, но не можем сказать, будто

они тождественны. В языке любое слово может быть окказионально применено к любому предмету, а в стихе любой размер к любой теме; но это не мешает нам говорить об обычном круге значений слова и не должно мешать нам говорить о семантическом ореоле стихотворного размера.

И, наоборот, мы можем сказать, что когда разные семантические окраски стихотворного размера сильно расходятся, то они ритмически омонимичны. Число метров в стиховой культуре обычно сравнительно невелико, число типичных построений содержания – во много раз больше, поэтому один метр может служить знаком нескольких и даже многих тематических рядов. В таких случаях, когда мы приступаем к стихотворению, то, воспринимая метр, угадываем сразу некоторый набор обычных в нем тематических ожиданий, а воспринимая лексику, устанавливаем, какой вариант из этого набора избран автором. Именно в этом смысле Дж. Холлэндер [1960] считал возможным называть метр стиха его «эмблемой», предупреждающей читателя о содержании стихов приблизительно так же, как предупреждает о нем заглавие. Например, расслышав знакомый нам 4-ст. хорей с окончаниями ДМДМ, мы бессознательно настраиваемся то ли на элегическую грусть «Ах! почто за меч воинственный...», то ли на простонародный задор «Ой, полным-полна коробушка...», а на что именно – подсказывает нам лексика. Если же ожидания наши не подтверждаются, то возникает неприятное ощущение, что «размер не подходит к содержанию стихов».

Материал 3-ст. ямба показывает нам, с какой властностью навязывается эта общая семантика размера (или разновидности размера) даже

стихам очень крупных поэтов. Нет ничего легче, как объяснить семантическую традицию 3-ст. хорея подавляющим влиянием гения Лермонтова и Фета на последующих эпигонов. Но в 3-ст. ямбе мы видим, как Пастернак заимствует не только интонацию у Тихонова, а и ритмико-лексическое клише у Саянова и как Цветаева воспроизводит звучание стиха не только Бальмонта, но и Якубовича-Мельшина. Это лишний раз напоминает нам о том, о чем не все охотно вспоминают: что история поэзии делается не гениальностью одиночек, а общими усилиями, что все поэты являются вольными или невольными соавторами друг другу в коллективном труде творчества словесной культуры. Многое, что мы принимали за неповторимые приметы шедевра и таланта, оказывается заимствованным или общедоступным добром. Это значит: индивидуальность следует искать не в элементах, а в структуре; и это значит: только эгоцентрическая перспектива заставляет нас видеть нормы, шаблоны и каноны за исторической далью и не замечать их рядом с собой.

Далее, материал 3-ст. ямба яснее, чем прежние, показывает нам механику дифференциации и интеграции семантических окрасок. Мы видели, как все они, в конечном счете, восходят к трем истокам: стиху античному, русскому народному и западноевропейскому (в трех изводах – французском, немецком и итальянском), как они сперва расходятся по жанрам и жанровым разновидностям («песня», «дружеское послание», «баллада», «комическая поэзия»...), потом перегруппировываются по темам и эмоциям («быт», «песня» – но уже в другом смысле, чем прежде! – «гимн», «кредо») и наконец сходят-

ся по интонациям («импрессионистическая поэзия», «трагическая поэзия»), хоть само понятие «интонация» и очень трудно формально определить. Никого не удивляет, когда говорят: «В поэзии XVIII в. размеры закреплены за жанрами»; менее привычно утверждение «В поэзии XIX в. размеры закреплены за темами и эмоциями»; и заведомо спорным будет предположение: «В поэзии XX в. размеры закрепляются за интонациями». Мы не будем настаивать на такой эволюционной схеме, однако попытаемся собрать некоторый материал в ее подтверждение. Семантический ореол 3-ст. ямба хорошо демонстрировал дифференциацию семантических окрасок; следующий наш размер лучше покажет интеграцию семантических окрасок.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. «Народные лирические песни», БП, 465; «Песни и романсы русских поэтов», БП, 67, 73, 79, 92, 98, 107, 109, 134, 147, 170, 188, 205, 921 (XVIII в.), 224, 226, 429, 437, 447, 645, 756, 773, 820, 864, 865 (XIX в.); Сумароков, БП1, 75; Богданович, БП, 183, 216; Княжнин, БП, 658; Муравьев, БП, 198; Поэты XVIII в, БП, II, 212 (Львов); Поэты 1790-1810-х годов, БП, 199 (Смирнов); Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в., БП, 142 (Горчаков); Мерзляков, БП, 78; Жуковский, БП1, I, 81, 87, 321, II, 105, 109; Батюшков, БП, 134; Козлов, БП, 183, 308; Вяземский, БП, 86; Дельвиг, БП, 186, 205; Мятлев, БП, 71, 127; Пушкин, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1949), I, 38, 91, 227, II, 42; Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 64, 127, 204, 228; Ф. Глинка, Соч. (1869), I, 355; Поэты 1820–1830-х годов, БП, II, 507 (Деларю); Кольцов, БП, 87, 127, 133; Тютчев, БП, 102, 147, 203; Фет, БП, 134, 156; А. Григорьев, БП, 174; Полонский, БП, 96, 379;

А. К. Толстой, БП, I, 121, 123, 186, 318, 325; Аксаков, БП, 179; Розенгейм, «Стих.» (1896), 226, 383; Мей, БП, 107, 268; Некрасов, БП, I, 59, 85, 98, 347, II, 141, 206; Никитин, БП, 201, 229, 329; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 385 (Дрожжин); Дрожжин, «Новые стих.» (1904), 153, «Песни старого пахаря» (1913), 119; Якубович, БП, 128, 137, 160, 278; Фофанов, БП, 138, 178, «Иллюзии» (1900), 245; Лохвицкая, «Стих.», IV (1903), 55; Энгельгардт, «Стих.» (1890), 15; А. Коринфский, «Черные розы» (1896), 47, 70, 102; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 172 (Мережковский); Коневской, Стихи и проза (1904), 22, 45, 87; Гиппиус, Собр. стих. (1904–1910), I, 39, 85, 119, II, 50, 112; Сологуб, БП, 220, 222, 256, 260, 311, 341, 347, «Алый мак» (1917), 101, 179, «Свирель» (1922), 19, 26; Бальмонт, БП, 200, 311; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 236, 354; В. Иванов, БПм, 123, 131, 140; Белый, БП, 143, 165, 169, 219, 251, 315, 339; Блок, БП1, 287, 338, 422, 478; Волошин, Стих. и поэмы (1982), I, 223; Кузмин, «Вожатый» (1918), 44, 59; Рославлев, «Карусель» (1910), 6, 23, «Цевница» (1912), 160; Рафалович, «Стих.» (1916), 20; Поэты-сатириконцы, БП, 72 (Потемкин); Северянин, Соч., I (1995), 457; Гумилев, БП3, 249; Городецкий, БП, 218; Г. Иванов, Собр. соч. (1994), I, 132, 473; Ахматова, БП, 58, 110, 116, 239; Мандельштам, БП, 154, 199; Пастернак, БП, 115, 116, 121, 150, 185, 385, 387, 398, 451, 462, 471; Цветаева, БП, 83, 166, 316, 336; Парнок, Собр. стих. (1979), 220; Головина, «Вилла Надежда» (1992), 14; Клюев, БПм, 122, 172, 379; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 155, 280, 290, II, 20, 26, 30, 35, 54, 59; Маяковский, Полн. собр. соч. (1955), X, 24, 128, 275; Асеев, Собр. соч. (1963), I, 30, 121, 381, II, 120, 195, IV, 339; Тихонов, Собр. соч. (1973), I, 250, 282, 327, 334, 347, 414, 503, II, 104; Вс. Рождественский, Избр. (1974), 220; Антокольский, Собр. соч. (1971), II, 475; Лебедев-Кумач, БПм, 52, 226; Маршак, БП, 140; Исаковский, БП, 267, 276; Сурков, Собр. соч. (1965), I, 83, 378, II, 342; Щипачев, Избр. произв. (1970), I, 88, 101, 107, 108, 112, II, 72, 131; Ушаков, «Мой век» (1973), 59, 79, 81, 326, 346; Кирсанов, Собр. соч. (1975), III, 430, IV, 356; Саянов, БП, 63; Прокофьев, БП, 81, 86, 100, 191, 284, 318, 391, 466, 486, 487, 488, 557, 601, 612, 669, 670, 680, 695, 701, 702,

716; Уткин, БП, 74, 79, 206, 230; Корнилов, БП, 50, 54, 73, 224, 316; Кедрин, БП, 104, 169; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 338, 341; Рыленков, Стих. и поэмы (1959), I, 249, 336; Озеров, «Лирика» (1966), 163; Шаламов, «Огниво» (1961), 41; Тарковский, «Вестник» (1969), 54, 111, 145, 175, 189; Яшин, Избр. произв. (1972), I, 406, 442, 465; Межиров, «Поздние стихи» (1971), 14, 21, 98, 130, 138; Винокуров, Избр. (1968), 45, 55, 108, 192, 363, 402, 403; Ваншенкин, Избр. (1969), 187, 219, 257, Собр. соч. (1984), II, 446; Самойлов, Избр. произв. (1989), II, 43; Окуджава, «Чаепитие на Арбате» (1996), 10; Казакова, Избр. произв. (1985), II, 313, 359; Фирсов, Избр. произв. (1983), II, 221; Куняев, Избр. произв. (1988), II, 201; Савостин, Избр. (1982), 304; О. Дмитриев, «Для одной души» (1985), 37; Кушнер, «Приметы» (1969), 69; Евтушенко, Избр. произв. (1975), I, 44, 86, 125, II, 10, 100, 197; Вознесенский, Собр. соч. (1983), I, 249, 271, III, 293; Лосев, «Тайный советник» (1987), 37, 44; «Песни нашей Родины» (1957), 16, 31, 37, 193, 303, 305, 312, 340, 369, 373, 375, 381, 384, 390, 452, 455, 476 (Безыменский, Жаров, Луговской, Лебедев-Кумач, Михалков, С. Васильев, Акулов, Фатьянов, Глейзаров, Матусовский, Шамов); «Поздние петербуржцы» (1995), 474 (Борисова).

Глава 5
«ПО СИНИМ ВОЛНАМ ОКЕАНА...»
3-ст. амфибрахий: интеграция ореола

Был верен себе до кончины
Почтенный и старый шаблон.
Однажды с насмешкой змеиной
Кинжалом он был умерщвлен.

Когда с торжеством разделили
Наследники царство и трон, –
То новый шаблон, говорили,
Похож был на старый шаблон.

Саша Черный, 1910

3-ст. ямб был одним из самых старых размеров русской силлабо-тоники. 3-ст. амфибрахий по сравнению с ним на сто лет моложе, его активная разработка начинается только в 1840-х годах. Кроме того, он однороднее: подавляющее большинство стихотворений 3-ст. амфибрахия (Ам3) имеют рифмовку ЖМЖМ, иные разновидности – редкие исключения. Этим он легче для анализа: в нем сравнительно легко выделить основные семантические окраски, и в каждой – некоторое ядро (или несколько ядер), наиболее устойчивый метрико-семантический стереотип, иногда сопровождаемый ритмико-семантическими стереотипами, и вокруг него – слой менее отчетливых случаев.

Семантический ореол Ам3 уже привлекал внимание исследователей. Ему были посвящены две заметки [Маллер 1970; Мерлин 1979]. Л. Маллер считает основной темой русского Ам3 преодоление

препятствий, труд, героизм, подвиг; В. Мерлин указывает вторую основную тему: осень, утрата, грусть (некоторые другие его указания опираются уже на наши данные). И то и другое наблюдение справедливо; но это лишь выхваченные наудачу фрагменты довольно сложной системы семантических окрасок. Наметить общие очертания этой системы в целом – задача нашего обзора.

Рассматриваться будет почти исключительно Ам3 с окончаниями ЖМЖМ, остальные разновидности размера придется упоминать лишь эпизодически. Поэтому вне рассмотрения останутся некоторые намечающиеся метрико-семантические традиции разновидностей Ам3жж («Древняя колонна» Щербины, «Вечер» Полонского – «Сагурамо», «Я трогал листы эвкалипта...» Заболоцкого – «Розы Лидице» Дудина) и Ам3мж («Мне снилось, что ты умерла...» Якубовича – «Обряд похоронный там шел...» Анненского – «Упрек не успел потускнеть...» Пастернака – «В могилу поставили гроб...» Куняева). Но они немногочисленны: здесь, кажется, еще не успели сложиться сколько-нибудь отчетливые семантические ореолы.

Предыстория. Ам3 – сравнительно молодой размер в русской поэзии. В XVIII в. мы его не знаем, до 1840-х годов примеры его единичны. Это «Что есть жизнь?» Мерзлякова (1808) и «Селянин» Мещевского; потом «Ночь», «Жалоба» и «Ночной смотр» Жуковского (1815, 1828, 1836, все с нестандартным началом от мужского стиха). У старших поэтов и позднее остается тематическая свобода в обращении с Ам3 («Несколько строк о Крылове» Бенедиктова, «Люцерн» его же, «К лагунам, как frutti di mare...» Вяземского, «На

прощанье» Ростопчиной, «Мотылек» Павловой). Даже начинающееся влияние Гейне преломляется здесь необщим образом («Казалось» Бенедиктова, «Она ничего не сказала, И он ничего не сказал...» Ф. Глинки). Дальнейшее же направление разработки Ам3 подсказали в конечном счете три немецких поэта, два маленьких и один большой: Коцебу, Цедлиц и Гейне. К этим трем точкам сводятся все линии эволюции.

1. Заздравные песни. Их традиция начинается с перевода Дельвига (1822, совместно с Баратынским и др.) из Коцебу, «Es kann schon nicht alles so bleiben Hier unter dem wechselnden Mond...» (тема бегущего времени нередка в Ам3 немецких песенников начала XIX в.: «Sekunden verdrängen Sekunden...», «Wie schön ist das Wechsel der Zeiten...» и др.):

Ничто не бессмертно, не прочно Под вечноизменной луной... О *дружба, да вечно пылаем Огнем мы бессмертным твоим!..;*

на тот же «голос» – дельвиговский же экспромт на лицейскую годовщину 1824 г.: «Семь лет миновало, но, дружба, Ты та же у старых друзей...». Этот мотив доходит до «Сколия» М. Дмитриева (1842: «Неверно ничто под луною...») и до «Друзьям» Вяземского (1862):

Я пью за здоровье немногих,
Немногих, но верных друзей,
Друзей неуклончиво строгих
В соблазнах изменчивых дней...

Но, конечно, были здравицы и без темы времени (Кроль, 1866 и особенно – Языков, 1829: «...Да здравствует Марья Петровна, И ручка и ножка ея!»).

В советской поэзии эта окраска оживает сперва именно на материале XIX в.:

Я ставлю за пьянство и карты, За братство, за взлет журавлей С полей запотевшего марта Весь бренный поэта елей... (Ю. Лапин, 1922);

За юность, за алые розы, За все, что восторгам дано, За полные страсти угрозы Я пью золотое вино... (Л. Никулин, 1918);

Не надо ни нот, ни оркестра – Была бы гитара шумна. Юристы шестого семестра Сейчас веселее вина... Пылают воскресные ленты, А Кетхен целует меня. Так лейте же больше, студенты, В широкую глотку огня! (Вс. Рождественский, 1922–1926);

Сегодня ты сызнова в Царском, От жженки огонь к потолку... Ликуя, идут вкруговую Бокалы, стаканы, ковши... (Корнилов, о Пушкине, 1936);

Течет разговор о «Полтаве», Шипя, остывают чаи... А он мне читает о славе Последние ямбы свои... (Недогонов, 1936).

Сюда же примыкает инфернальное «Мы» Антокольского (1927–1967: «Мы – волны растущей лавины, Солдаты последней войны... Мы – Хлебников, Скрябин и Врубель, И мы не хотим умирать!..»); нарочито архаизированная «Заздравная песня» Самойлова (1970–1974: «Забудем заботы о хлебе, Хлебнув молодого вина. Воспомним заботы о небе, Где плавает в тучах луна...») и, конечно, мандельштамовское (1931, сдвоенными строками):

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня...

Заздравные песни на современные темы начинают появляться в конце 1930-х годов и строятся обычно на формуле «Да здравствует...» или «За..! за..!»:

Да здравствует наша пирушка, Веселый и тесный кружок, По правую руку – подружка, По левую руку – дружок... (Прокофьев, 1939);

...Да здравствует наша дорога, Земля от версты до версты И небо, которое строго Смотрело на нас с высоты... (Межиров, 1946);

Будь счастлива, молодость, где бы Ни шла ты сквозь вьюги и зной! Да здравствует мирное небо Над каждой былинкой земной!.. (Щипачев, 1958);

...Так грянем, товарищи, «горько!» , Наполним бокалы вином И хором студенческим дружным Заздравную песню споем! (Доризо, 1950);

...И друг обращается к другу, И песня выходит вперед... (Дудин, 1960);

...Мы снова сошлись воедино, Мы снова за старым столом... (Недогонов, 1946);

...За мужество – наше богатство, За пушечный грозный набат, За наше окопное братство Прямых и упрямых ребят!.. (Сурков, 1942).

Самое монументальное из этих стихотворений – «Заздравный тост» Тихонова (1939) – 12 восьмистиший с 50 «за..!» От таких здравиц легко и естественно совершается переход к торжественной, гимнической семантике (о которой ниже, п. 4), например: «Да здравствует долгие годы, Да будет во все времена Страна трудового народа, Советская наша страна!..» (Исаковский, 1946).

К заздравным песням восходит и «Курсантская венгерка» Луговского (1939), местами почти напоминающая цитированную «Пуншевую песню» Рождественского:

Сегодня не будет поверки, Горнист не играет поход. Курсанты танцуют венгерку, Идет девятнадцатый год... И шелест потертого банта

Навеки уносится прочь – Курсанты, курсанты, курсанты, Встречайте прощальную ночь!..

Здесь совмещены и старинный фон, и современный быт, а с праздничной темой скрещиваются торжественная «маршевая» и тревожная «романтическая» (о которых ниже, п. 4–5), ср.:

...Заветная ляжет дорога На юг и на север – вперед! Тревога, тревога, тревога – Тревога курсантов зовет... (Луговской, 1939);
...Веселая в сердце тревога, И кровь молодая поет: Дорога! дорога! дорога! Веди нас, дорога, вперед!.. (Лебедев-Кумач, 1937).

Несомненным отголоском «Венгерки» являются «В городском саду» Орлова (1949–1953) и «1917 год» Ушакова (1967), а поздней полемикой против «Венгерки» – «Прощальное» Рубцова (1968): «...Замолкли веселые трубы И танцы на всем этаже, И дверь опустевшего клуба Печально закрылась уже... И сдержанный говор печален На темном печальном крыльце. Все было веселым вначале, Все стало печальным в конце».

2. Баллада. Во главе этой традиции стоят четыре образца (не считая пробного языковского «Романса», 1824): «Ночной смотр» Цедлица – Жуковского (1836), «Воздушный корабль» Цедлица – Лермонтова (1840), «Тамара» Лермонтова (1841) и «Гренадеры» Гейне – Михайлова (1846). Немецкий оригинал «Ночного смотра» – 3-иктный дольник, «Воздушного корабля» и «Гренадеров» – 4–3-иктный дольник; переработка дольника в более силлабо-тонически привычный амфибрахий, как известно, общее явле-

ние в русском XIX в. Жуковский в черновиках колебался, выравнивать ли ему «Ночной смотр» в 3-ст. ямб или 3-ст. амфибрахий; выбрав амфибрахий, он определил дорогу и для Лермонтова, и для всей последующей балладной традиции.

Заметим две стилистические приметы лермонтовских баллад: а) зачин от обстоятельства места («По синим волнам океана», «В глубокой теснине Дарьяла»), б) параллелизм с отрицанием («Не слышно на нем капитана, Не видно матросов на нем»). И то и другое станет приметой традиции; ср., например, зачины:

По славному русскому царству...
По гребле неровной и тряской...
По диким степям Забайкалья...
По рынку враждующих партий...
В счастливой Москве на Неглинной...
В Москве за Калужской заставой...
В Москве у Коровьего вала...
В Москве в отдаленном районе...
В одной новгородской деревне...
В лесу под зеленым навесом...
В лесу возле кухни походной...
В лесу над росистой поляной...
В лесу на проталой полянке...
На взморье у самой заставы...
Над озером тихим и сонным...
На душных путях отступленья...
От павших твердынь Порт-Артура...
У дальней восточной границы...
У самой границы в секрете... и проч.

(А. К. Толстой, аноним, Пальмин, Некрасов, Лебедев-Кумач, Алмазов, Матусовский, Симонов, Минаев, Твардовский, Маршак, Случевский, Клычков, К. Прутков, Долматовский, Щепкина-Куперник, Тан-Богораз, Исаковский). Ср. пародическую

смену пространства на время: «В проклятый период застоя, Прощенья которому нет, Хотела отважная Зоя Придумать хороший сонет...» (З. Эзрохи).

Менее всего откликов вызвала «Тамара», популярная в песенниках, но, из соображений педагогических, непопулярная в школьных хрестоматиях: таково «Подражание восточным» Мея (1856: «...И вслед за женою поспешно Безумная жертва пошла...») и «Статуя» Случевского, где тема «Тамары» скрещивается с темой лермонтовской же «Русалки». От Случевского, в свою очередь, эта тема переходит в «Сон» Лозина-Лозинского: «...И зная, что я умираю, Что кровь леденеет моя, Я тело наяды ласкаю, Холодное тело ея...» – но тут уже присоединяется дополнительное влияние традиции «сна» (см. п. 36). Более отдаленное сходство (мотив обольщения) – со стихотворениями А. К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы...» (1856) и Заболоцкого «Одиссей и сирены» (1957).

«Гренадеры» Михайлова дали особенно много прямых перепевов и цитат. Таковы «Три ландштурмиста» Ушакова (1930; рядом в том же цикле «высоких пародий» – такой же перепев «В двенадцать часов по ночам Монарх переходит границу...»); такова «Баллада» Светлова (1927) о мертвых верденских солдатах; таковы стихи Эренбурга (1947):

...Но вдруг замолкают все споры, И я – это только в бреду, – Как два усача гренадера, На запад далекий бреду...

Ср. повторение синтактико-интонационной схемы «Гренадеров» в «Песне старого шахтера» Смелякова (1947): «Когда повалюсь я на уголь, Ты слез понапрасну не лей – Возьми мою лампу, старуха,

И ниже отцовской прибей...». Сюжетная ситуация «Гренадеров» («возвращение на родину») переходит в анонимную песню «По диким степям Забайкалья...» (упом. с 1887 г.), а от нее – к Щепкиной-Куперник (1905): «От павших твердынь Порт-Артура, С кровавых маньчжурских полей Калека, солдат истомленный К семье возвращался своей...» (отсюда Ам3 в «Портрете» Симонова, 1938: «...Как вспомню напрасные раны, Японскую вспомню войну...»). Эта же ностальгическая тема прочно связывается с 3-ст. амфибрахием у Адамовича: «Когда мы в Россию вернемся... о Гамлет восточный, когда? Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода...» (1929, сдвоенными строками; потом такие же сдвоенные строки – в «Старых песнях» Седаковой: «...Вставай же, товарищ убогий! солдатам валяться не след. Мы выпьем за верность до гроба: за гробом неверности нет»); у него же – «Когда успокоится город И смолкнет назойливый гам, Один выхожу я из дома В двенадцать часов по ночам... И то, что забыла Россия, Опять вспоминается мне...» (1923 – по «наполеоновской» ассоциации опять скрещение с «Ночным смотром»); «Есть память, есть доля скитальцев, Есть книги, стихи, суета, А жизнь... жизнь прошла между пальцев На пятой неделе поста» (1953).

«Воздушный корабль» сразу любопытно скрещивается с лермонтовским же «Последним новосельем» (Михайлов, «Могила», 1846):

Из бездны далекого моря Глядит одинокий гранит... На острове том есть долина... А с листьев катилися слезы На желтый холодный песок... (ср. потом у Кречетова: «Есть остров на море далеком, Покоем забвенья объят...»).

Потом, не считая прямых перепевов (Трефолев, 1877; Маяковский, 1928: «...У корня под кедром дорога, А в ней император зарыт...»), этот Ам3 становится знаком морской романтической темы – например, у Тана («Цусима», 1905), Бальмонта («В пустыне безбрежного моря Я остров нашел голубой...» – «Мертвые корабли, 5», «С морского дна, 5», 1895–1902). Пастернак выбирает для инвективы против Маяковского Ам3 именно под влиянием «морского» образа «...Вы, певший Летучим Голландцем Над краем любого стиха...». Под «корабль-призрак» окрашивается даже броненосец «Потемкин» (Шенгели, 1924: «..Лишь ночью прозрачный прожектор Тревожным взмывает крылом, И трогает звезды, и молит О мирном и милом былом...»). Потом эта тема продолжается у Светлова (1928: «...Летучий Голландец убит»), Луговского (1924, «Как рокот железных уключин...»; ср. «Свидание» Уткина, 1926) вплоть до метафорического «Пирата» Долматовского (1960: «...Пират управляет конторой Под маркой «такой-то и Ко»...») и стихов о возложении венков на Балтике (Вс. Рождественский и тот же Долматовский, 1972).

Даже оторвавшись от морской темы, этот Ам3 остается знаком экзотики: таковы «Еврейские песни» Мея (1860), «В раю» Брюсова (1912), «Океания» Асеева (1921). Экзотика может быть не только географической, но и исторической: таковы у Белого (1903) «Опала» («Блестящие ходят персоны, Повсюду фаянс и фарфор...») и «Объяснение в любви» («Сияет роса на листочках... Смеется под звук клавесина И хочет подругу обнять...»); отсюда «Алиса» и «Маскарад в парке» Ахматовой, 1912 («Как вы улыбаетесь редко, Вас страшно, маркиза, обнять...»). У Белого это сопровождается автопародиями «Скромная любовь» и «Роскошная дева» (1908) и антиэкзотикой карика-

турной бытописи «Из окна» и «Незнакомый друг» (1903). Излишне напоминать, что в русском XVIII в. 3-ст. амфибрахий не существовал; его применение к этому материалу давало приблизительно такой же художественный эффект, как у художников «Мира искусства» – применение современных графических и живописных приемов к тематике рококо. Как намек на старину, этот Ам3 доходит до «Старого замка» и «Цыганки» Кедрина (1939, 1943).

Два любопытных скрещения Ам3 «Воздушного корабля» с другими лермонтовскими темами мы находим у Г. Иванова (1930, 1950-е): «...И нет ни России, ни мира, И нет ни любви, ни обид: По синему царству эфира Свободное сердце летит» (ср. «На воздушном океане...»), «...И не отзываются дрожью Банальной и сладкой тоски Поля с колосящейся рожью, Березки, дымки, огоньки...» (ср. «Родина»).

2а. Песня. Затем баллада переходит в песню. «После битвы» Щербины (1844), откровенно копируя лермонтовское «Не слышно на нем капитана...», –

Не слышно на палубе песен, Эгейские волны шумят... Раскинулось небо широко, Теряются волны вдали... –

дало начало популярной песне Г. Зубарева «Раскинулось море широко...» (ок. 1900 г.). Одновременно явились анонимные «Морская легенда» («Свершилось ужасное дело – Командой убит капитан...») и еще более популярное

Окрасился месяц багрянцем, Где море шумело у скал. Поедем, красотка, кататься, Давно я тебя ожидал...

Этот размер част в народных балладах о современных событиях: например, о разбойнике,

убившем женщину с младенцем и испепеленном молнией: «По старой Калужской дороге, Где сорок восьмая верста, Стоит при долине широкой Разбитая громом сосна...» (вариант цитируется в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова). Ср. песню 1907 г. «На Нижнетагильском заводе Над старым большим рудником Стряслася беда роковая Над тем молодым бедняком...» и стилизацию Долматовского «Старинная шахтерская» (1949): «На шахте Крутая Мария Однажды случился обвал. На уголь, на глыбы сырые Мой верный товарищ упал...» Отголоски той же поэтики – в песне Исаковского (1942): «Летели на фронт самолеты, Над полем закат догорал, И пели бойцы на привале, Как сокол в бою умирал...» и в балладе Смелякова «Цыганская рапсодия» (1967): «...Сработано намертво дело, Рыдает наутро семья. Не бодрым стишком, а расстрелом Кончается песня моя».

Конечно, море может служить знаком романтической традиции не только в эпических, а и в лирических песнях; некоторые образно-синтаксические стереотипы сложились и здесь:

Мы вышли в открытое море, В суровый и дальний поход... (Букин, 1944);

Мы в море выходим, ребята, Нам Родина машет рукой... (Долматовский, 1941);

Бушует полярное море, Вздымается борт корабля... (Алтаузен, 1940);

Грохочет Балтийское море И, пенясь в расщелинах скал... (Клюев, 1918);

Сурово Балтийское море, Стою на родном берегу... (Прокофьев, 1956);

Бушует Балтийское море, И ветер ему по душе... (он же, 1956);

Играет Цимлянское море, Волну догоняет волна... (Ушаков, 1952);

Мелеет Азовское море... Волну громоздит на волну... (он же, 1952);

Шумело Эгейское море, Коварный туманился вал... (Заболоцкий, 1957);

Охотского моря раскаты Тревожили душу мою... (Куняев, 1963).

2б. Небольшое ответвление образует некрасовский «опыт современной баллады» «Секрет» (1855: «В счастливой Москве на Неглинной...»). Основная часть баллады, воспоминания скупца, уводят к семантике «памяти», завещанной русскому амфибрахию не Цедлицем, а Гейне (см. п. 3а), но предконцовочное «Воспрянул бы снова из гроба, И словом и делом могуч...» ориентировано на «Воздушный корабль», как отметил еще Тынянов [Тынянов 1977, 20]. Неожиданный отголосок этой баллады – «Старик» Суркова (1955) об индийском ростовщике («Умрешь ты во вторник, а в среду Начнут твои сейфы терзать, И внуки-наследники деду Забудут спасибо сказать...»), а также зачин поэмы Антокольского «Кощей» (1930-е годы): «Чертог на замках и затворах, Играет мошною Кощей...».

2в. По образцу «Воздушного корабля» А. К. Толстой написал свой «Курган» (ок. 1850 г.): затерянная в степи могила, «Сидит на кургане печально Забытого рыцаря тень, Сидит и вздыхает глубоко... Доколе заря золотая Пустынную степь озарит». В печати Толстой отбросил этот конец, от этого связь «Кургана» с «Воздушным кораблем» затемнилась. Но вокруг «Кургана» разрослась серия баллад в древнерусских декорациях: Вс. Рождественского «Юность витязя», Сологуба «Вдали над затравленным зверем...» (1896), аллегория Минаева «Сон великана» (1873), антиалкогольная баллада самого Толстого «Богатырь» (1859) и такая

же аллегорическая «Истина» Пальмина (1878). С ними родственны и «Колодники» А. К. Толстого (1876), – хотя они бессюжетны («...Идут они с бритыми лбами... Что, братцы, затянемте песню... Про дикую волю поют...»), но намек на балладное содержание здесь несомненен. Любопытную параллель представляет у Случевского «На Раздельной (После Плевны)» (1881): поезд с новобранцами встречает поезд с инвалидами, всем стыдно и тяжко, но командир гаркает: «Сыграйте ж нам что, черт возьми! – И свеялось прочь впечатленье...» и т. д. Может быть, отголосок «Колодников» есть в «Пленных» Кедрина (1944: «Шли пленные шагом усталым Без шапок, в поту и в пыли...») и «Пленных» Гудзенко (1944: «По городу в пыли кирпичной Пленные немцы идут...»).

Но гораздо важнее, что за «Колодниками» следует «бродяжий» цикл амфибрахиев Андрея Белого в «Пепле» (1904–1908). Промежуточным звеном была стилизованная «Фабричная» Брюсова (1901): «Есть улица в нашей столице... Прими меня, матушка Волга, Царица великая рек» (ср.: «Прильнул он к решетке железной...» Сологуба, 1893, с реминисценциями из Фета). От Брюсова же (с эпиграфом!) происходит «Алкоголик» Тинякова (1907): «Последний пятак на прилавок! Гуляй, не кручинься, душа!.. Твое горевое веселье Разбитую душу прожжет, А завтра больное похмелье Похабную песню споет!», где строчка про «горевое веселье» предвещает Блока.

Из десяти 3-ст. амфибрахиев в «Пепле» центральными можно считать следующие:

«Каторжник» («Бежал. Распростился с конвоем...» и далее о гибели в «темной Волге»),

«Бегство» («...Вон мертвые стены острога, Высокий слепой частокол...»),

«Бурьян» («...А нынче в родную деревню, Пространствами стертый, бредет...»),

«Шоссе» («...Иду. За плечами на палке Дорожный висит узелок...»),

«Путь» («Измерили верные ноги Пространств разбежавшихся вид...»),

«На рельсах» («...Улегся на рельсах железных, Затих: притаился – молчу...»),

но с ними смыкаются, конечно, и «городские» стихи («...Прижался к железной решетке – Прижался: поник головой...»), и «железнодорожные» («Жандарма потертая форма...», – может быть, не без влияния на будущий «Вокзал» Пастернака), и «программные» («...Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!» – ср. ниже, п. 4). Некоторые интонации Белого предвосхищены очень непохожими поэтами: строки Фофанова, 1900, «Там цепь фонарей потонула В дали, отуманенной сном, Там ранняя лампа мелькнула В окне красноватым пятном...» могут показаться цитатой из «Пепла». Потом Белый пытался составлять из этих (и других) стихов «Пепла» связные поэмы; но и без этого внутреннее единство перечисленных образцов достаточно ясно.

2г. Наконец, от той же балладной традиции приходит Ам3 и в «Мороз, Красный нос» Некрасова (1863): вся эта поэма напоминает разросшуюся и перестроившуюся балладу, речи Мороза – «Лесного царя» и «Тамару», стиль «Не ветер бушует над бором...» – отрицательные параллелизмы «Воздушного корабля». Может быть, сыграл роль и Ам3 лирической аллегории Вяземского «Зима» (1849, о природе, засыпающей в мороз) и сентиментально-

реалистические «Нищие» Плещеева (1861: «Один он... Свезли на кладбище Вчера его старую мать...»).

Поэма быстро стала классикой. Курочкин в 1873 г. уже смело цитирует: «Как некогда Дарья застыла В своем заколдованном сне, Так образ Снегурочки милой Теперь представляется мне... Ни звука! Душа умирает... Недвижно сомкнулись уста...», хотя именно строка «В своем заколдованном сне», в свою очередь, заимствована Некрасовым у Случевского. Реминисценции «Мороза» всплывают потом у Дрожжина («В школе у дьячка», 1905: «Зимою метелица злится... Неслись голоса, а за печкой Трещал без умолку сверчок...»), у Шубина («Работник», 1936: «...Теперь он лежит предо мной С приподнятой вверх бородою, Огромный, плечистый, седой»), у Фирсова («Первый учитель»: «...В некрашеном светлом гробу. Ушел, говорили, до срока, Все беды теперь позади. Рука его так одиноко Лежала на впалой груди»).

Обе внебалладные темы «Мороза», крестьянская смерть и женская доля, получили дальнейшее развитие. Знаменитый отрывок «Есть женщины в русских селеньях...» определил размер «Москве» Уткина (1943): «Ты стала красивей и строже... Но веет и силой и волей От русской печали твоей...»; «Русской женщине» Шубина (1944): «Ты нас на войну провожала... Ты с нами, родная, ты с нами, – Мы шепчем в кровавом бою...»; «Русской женщине» Исаковского (1945): «...В то утро простился с тобою Твой муж, иль твой брат, иль твой сын... Была ты и пряхой и ткахой, Умела иглой и пилой... Как клятву шептал, как молитву, Далекое имя твое...», – не говоря уже о знаменитом восьмистишии Коржавина «Вариации из Некрасова» (1960):

...Столетье промчалось. И снова, Как в тот незапамятный год – Коня на скаку остановит, В горящую избу войдет. Ей жить бы хотелось иначе, Носить драгоценный наряд... Но кони – все скачут и скачут, А избы – горят и горят.

Ср. также: Луговской, «Трактористка Валя» (1947); С. Васильев, «Девушка в красном» (1959); Смеляков, «Портрет» (1945); Межиров, «Женщины» (1961–1964). В подражание «Морозу» Л. Столица в своей книге «Русь» (1915) написала 3-ст. амфибрахием целый аккуратный цикл «Бабы»: «Жница», «Швея», «Шинкарка», «Пололка», «Солдатка», «Богомолка», «Знахарка». Здесь «балладная» семантика смыкается с «трудовой», идущей от другого истока (см. п. 3в).

Тема смерти переходит в лирику в знаменитом мачтетовском «Замученный тяжкой неволей...» (1876) с его концовкой о «мстителе», перефразирующей «Энеиду», IV, 625. Прямым подражанием ему было «Памяти Баранникова» Фигнер (1887: «Зачах ты в страданьях неволи...», а потом отчасти «Матрос» Клюева (1918: «...Замучен за дело святое... О где же тот мститель суровый...»). В советское время здесь важнее всего «Памяти Ленина» Твардовского (1949) с явными некрасовскими реминисценциями: «Ему бы, ему бы, родному, Подняться из гроба сейчас...». Этот же размер повторяется в стихах о солдатских могилах: Луговской, «Дивизия встала на отдых..» (1939) и потом: «У насыпи братской могилы Я тихо, как память, стою...» (Смеляков, 1945), «Покоятся в вечной постели Мои боевые друзья...» (Дудин, 1961), «Над свежей могилой героя Клянутся сурово друзья...» (Уткин, 1942). Здесь вырабатывалась «торжественная» семантика Ам3, о которой речь дальше (п. 4).

3. Гейне. Здесь определяющее влияние оказало «Возвращение на родину»: отдаление от милой, воспоминания, мечты с виденьями и снами, столкновение возвышенной любви с прозой быта. Иронические, сатирические, гневные стихи Гейне не нашли отклика: в XIX в. единичны остались «Идеальная ревизия» Курочкина (1860), «Свобода» Омулевского (1867) и даже «Ах, были счастливые годы...» Некрасова (1852), а в XX в. – «Друзьям» Блока («...Молчите, проклятые книги!» с эпиграфом из Майкова); в свою очередь, строки Блока становятся эпиграфом у Ю. Мандельштама, «Ты знаешь ли это мученье... Молчите, проклятые строки, Я вас никогда не писал»). Может быть, от Блока происходят стихи Вс. Рождественского на смерть Есенина «Когда умирает поэт», Галича – «Когда-нибудь дошлый историк Возьмет и напишет про нас...» и два «для себя» написанных стихотворения Кедрина (1936) «Когда кислородных подушек Уж станет ненадобно мне...» и «Соловей».

Любопытно, впрочем, что на первых порах в Гейне привлекала не тематика, а структура: схематичность и гиперболичность. Ср. Плещеев (1845): «На небо взглянул я, и тучи Увидел я черные там... И в душу к себе заглянул я: Как на небе, мрачно и в ней»; Михайлов (1847): «Весной перед пышною розой Я тихо с малюткой стоял... Один на то место пустое Я осенью поздней пришел. И что же?..»; Жадовская (1845): «Ты скоро меня позабудешь, Но я не забуду тебя...»; Щербина (1848): «Любить я способен душою, Ты сердцем способна любить». Отсюда уже только шаг до пародии Ломана «Стихотворения в гейневском духе» (1861): «1. С саркастическим оттенком: «Я верю: меня ты любила, Да я-то тебя не любил; Меня ты еще не забыла, Тебя я давно позабыл». 2. С оттенком

иронии: «Меня ты когда-то любила, Тогда я тебя не любил; Теперь ты меня позабыла – И что ж? я тебя не забыл» и т. д.

3а. Память. У начала этой темы стоят три стихотворения А. К. Толстого (1840–1850-е): это «Шумит на дворе непогода...», «Дождя отшумевшего капли...» и особенно «По гребле неровной и тряской...», классическое описание феномена «déjà vu»:

Мне кажется все так знакомо,
Хоть не был я здесь никогда:
И крыша далекого дома,
И мальчик, и лес, и вода...

Первое стихотворение отозвалось у Чюминой, «Из зимних снов» (1901: «За окнами снежно и бурно...») и у Кедрина, «Природа» (1942: тоже о покинутых домах), третье – в стихах Брюсова (1913): «Над морем, где древние фризы... Бреду я в томленьи счастливом... И кажутся сердцу знакомы... Не с вами ли, древние фризы, Пускался я в дерзкий поход?»

Дальше наступает серия стихов с личными воспоминаниями:

Ты помнишь? поникшие ивы Качались над спящим прудом... (Плещеев, 1858);

Ты помнишь ли? мягкие тени Ложились неслышно кругом... (Фофанов, 1891);

Ты помнишь дворец великанов, В бассейне серебряных рыб... (Гумилев, 1910);

Ты помнишь, как молоды были Мы той обручальной весной... (Соколов, 1963);

Я вспомнил иные рассветы, Я заново как бы возник... (Шефнер, 1977);

Я вспомнил далекие годы... (Тарковский, 1947);

Я помню двадцатые годы... (Недогонов, 1939);

Мы помним степные походы... (Сикорская, 1935);

Я помню паденье Смоленска... (Алигер, 1945);

Я помню декабрь Подмосковья... (С. Смирнов, 1958);

Я помню монтажные доки... (Дудин, 1958);

Мы помним остывшие топки Линкоров, отправленных в док... (Инге, 1941; а кончается заздравной темой: «...За новое счастье народа! За зоркую вахту, друзья!»);

Я помню парады природы И хмурые будни ее... (Слуцкий, 1957: «...Но я ничего не запомнил, А то, что запомнил – забыл, А что не забыл – то не понял: Пейзажи солдат заслонил...»);

Я вспомнил и угол мой дальний, Отца и покойницу-мать... (Михайлов, 1848);

Мне вспомнились чувства былые: Полвека назад я любил... (Случевский, до 1900);

Припомню ровесниц, которым Я сердце открытое нес... (Рыленков, 1938);

Я помню, как звезды светили, Скрипел за окошком плетень... (Рубцов, 1970);

Наверное, с резкою грустью Я родину вспомню свою... (Рубцов, 1970);

И юность, и плач радиолы Я вспомню, и полные слез Глаза моей девочки нежной...» (Рубцов, 1968),

и, наконец, почти автопародийное «Угрюмое» Рубцова (1970): «Я вспомнил угрюмые волны, Летящие мимо и прочь! Я вспомнил угрюмые молы, Я вспомнил угрюмую ночь. Я вспомнил угрюмую птицу, Взлетевшую жертву стеречь. Я вспомнил угрюмые лица, Я вспомнил угрюмую речь. Я вспомнил угрюмые думы, Забытые мною уже... И стало угрюмо, угрюмо И как-то спокойно душе».

Менее формульно построены, но принадлежат к той же семантической окраске, например:

Картины далекого детства Порой предо мною встают... (Плещеев, 1882);

Виденья далекого детства Опять меня сводят с ума... (Жигулин, 1971);

В саду том душистые липы, Березы и клены шумят... (Плещеев, 1880; ср. он же, 1882);

Три старые липы, мне вторя, Сочувственным звуком шумят... (Жемчужников, 1888);

Родные венгерские липы Шумят над его головой... (Симонов, 1937; последние 3 примера – в концовках воспоминаний);

Как прежде, шумят кипарисы... Все так же луна проплывала... (Луговской, 1939: повторение мотива déjà vu);

Зачем же так ропщет и страждет Бессонная память моя?.. (Фофанов, 1890);

Перстом указательным память Листает мое бытие... (Дудин, 1946);

И прошлое в памяти живо... Куда мне от памяти деться?.. Нет с каменной памятью слада... (Дудин, 1962–1963).

Понятно, что сюда же относится не только повторяющееся «помнить», но и повторяющееся «не забыть»: «Забудь меня! Так мне и надо! Лишь я не забуду, мой друг...» (Шефнер, 1946); «Ты думаешь, я забываю О мире, кипящем ключом?..» (Тихонов, 1937); «Забудут? вот чем удивили! Меня забывали сто раз...» (Ахматова, 1957). Еще одна повторяющаяся формула, как у А. К. Толстого, – это «И мне все как прежде знакомо: Большой пионерский дворец, Бессонное зданье райкома, В котором работал отец...» (А. Коваль-Волков, 1972), «Мне все здесь

знакомо до дрожи...» (Эренбург, 1947). Самым пространным итогом этой мемуарной семантики можно считать длинное «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки... Пойдем же! Чем больше названий, Тем стих достоверней звучит...» Кушнера (1968), зачин которого подсказан Шефнером («Пойдем на Васильевский остров...», 1957), и которое в свою очередь вызвало подражания («Пройдем же по улицам старым – Названий таинственный спектр: За Конногвардейским бульваром Ложится Английский проспект...» – Абельская, 1977).

3б. Сон. К этой смежной теме Гейне особенно настойчиво толкал своих русских переводчиков и подражателей: «Во сне я милую видел...» (перевод Фета); «Во сне неутешно я плакал: Мне снилося – ты умерла...» (Михайлов); «Мне снилось: на рынке, в народе, Я встретился с милой моей...» (Майков); «Объятый туманными снами, Глядел я на милый портрет...» (Михайлов); «Мне снилось: печально глядела...» (Вейнберг); «Закрою ль усталые веки И тихо забудусь во сне...» (Михайлов), – не говоря уже о стихотворении «Мне снился сон, что я Господь», которого из осторожности не переводили.

Главным откликом русской поэзии на эту тему был цикл Полонского «Сны» (1856–1860):

Мне снилось, румяное солнце
В постели меня застает...
Мне снилось, легка и воздушна
Прошла она мимо меня...

Последовавшие за этим более мелкие стихотворения также складываются в серию «Мне снилось...» не менее единообразно, чем в «Я помню...». Ср.:

Мне грезились сны золотые! Проснулся – и жизнь увидал... И думалось мне: отчего бы В нас, людях, рассудок силен: На сны не взглянуть, как на правду, На жизнь не взглянуть, как на сон! (Случевский, до 1880 г.);

Мне снилось, что солнце всходило, Что птицы очнулись от сна... (К. Р., 1885);

Нам снились видения рая, Чужие леса и луга... (Бальмонт, 1895);

Мне снились веселые думы, Мне снилось, что я не один... (Блок, 1903);

Мне снилось... Сказать не умею, Что снилось мне в душной ночи... (Вс. Рождественский);

...И если б я был коронован, Мне снились бы своды тюрьмы (Гумилев, 1911);

Я знаю, что сон я лелею, Но верен хоть снам я,– а ты?.. (Анненский, 1903);

Ты мог бы мне сниться и реже, Ведь часто встречаемся мы... (Ахматова, 1914);

Мне снилось какое-то море, Какой-то чужой пароход... (Тарковский, 1941);

Приснилось мне жаркое лето, Хлеба в человеческий рост... (Орлов, 1949–1953);

Мне берег приснился горбатый, Песчаника желтый обвал... (Дудин, 1960);

Приснился мне берег Катуни, Бегущей в алтайских горах... (В. Федоров, 1945–1950);

За тысячи верст от России Мне снятся московские сны... (Соколов, 1959);

Бывает, мне страшное снится, Но я пробуждаюсь в ночи... (Шефнер, 1977);

Мне снится такая реальность, Такая жестокая явь... (Мориц, 1976);

Товарищам что-нибудь снится: То лес, то цветы, то вода... (Прокофьев, 1953);

И снится мне, будто встаю я От тяжкого долгого сна... (Иванов-Классик, 1873)

и т. д., вплоть до почти пародического «Мне снилось, я – Анна Маньяни...» (Н. Полякова, 1980) или «На пятой неделе запоя Мне сон идиллический был...» (Е. Вензель, 1972).

Особое ответвление темы «видений» берет начало от Фета (1842): «Давно ль под волшебные звуки Носились по зале мы с ней? Теплы были нежные руки, Светлы были звезды очей. Вчера пели песнь погребенья...». Ср. почти тотчас у Плещеева (1846): «Я слышу знакомые звуки, Я жадно им прежде внимал, И молча на белые руки, На светлые очи взирал...» – и потом у Гумилева (1914): «...Какие-то бледные руки Ложатся на душу мою, И чьи-то печальные очи Зовут меня тихо назад... (возможно влияние Анненского, 1909: «Мои вы, о дальние руки...»). Михайлов отозвался на Фета пародией, которую можно принять и всерьез (1852): «Опять налетают роями Знакомые сердцу виденья... То видятся светлые очи...»; вне пародии повторяет то же Чюмина (1888): «Неясные звуки томят, Неясные грезы всплывают...»; наконец, от контрастного «погребенья», по-видимому, происходит у Случевского (1859) «Я видел свое погребенье, Высокие свечи горели...».

Другое амфибрахическое «видение» Фета, «К Офелии» (1842): «Не здесь ли ты легкою тенью, Мой гений, мой ангел, мой друг...» – повлекло его же (1846) «Офелия гибла и пела...» с неожиданными реминисценциями в XX в.: «История гибла и пела И шла то вперед, то вразброд...» (Антокольский, 1922–1924) и: «Там, словно Офелия, пела Всю ночь нам сама тишина» (Ахматова, 1963). Два стихотворения Фета о ночной реке

(1842: «Вдали огонек за рекою...» и «Я жду... Соловьиное эхо...»; ср. вариации Случевского, 1899, «Качается лодка на цепи...» и «Серебряный сумрак спустился...») свободны от «видений», но пародия на них без «видений» не обходится (Медведев, 1863). Из других Ам3 Фета долго помнилось: «Шумела полночная вьюга В лесной и глухой стороне. Мы сели с ней друг против друга...» и т. д. (1842; ср. пародию Сниткина, 1859); у Плещеева читаем (1858): «Томимы тоской, молчаливы, С тобой мы сидели вдвоем...»; у Саянова (1936): «О чем мы с тобой говорили? Слова позабыл я тогда...». Это – не говоря о живучести ритмико-синтаксической формулы: «Кружила полночная вьюга У темных столбов и стропил...», «Клубилась вечерняя вьюга, И ветер гудел стороной...» (Дудин, 1958, 1963). Приглушенный зачин одного из «видений» Фета породил целые две кальки (осознанных ли?) у советских поэтов: «Какая холодная осень! Надень свою шаль и капот...» (Фет), «Какая красивая осень... Закончился птиц перелет...» (А. Ярковец // День поэзии. Л., 1983), «Какая спокойная осень... Ни хмурых дождей, ни ветров...» (А. Дементьев, 1986).

Еще одно ответвление интересно тем, что быстро отрывается от темы и начинает сближаться с другими: это не семантическая окраска, а вспомогательный стереотип. Речь идет о перечислении (преимущественно картин природы). Так построено уже «По гребле неровной и тряской...»; одновременно появляется «Деревня» Фета (1842), где перечисление нанизано не на визионерское «Все так знакомо...», а на посюстороннее «Люблю я...». От А. К. Толстого берет начало «Гондола» К. Павловой (1858; ср. ее же «Рим», 1857); от Фета, после большого перерыва, – «На пути» Вс. Рождественского (1923–1927: «Такой пробегала Россия...»). Около 1940 г. к этому приему

обращаются сразу Шубин («Так вот она, Охта!..»), Прокофьев («Три открытки на юг») и Исаковский («У самой границы, в секрете...»), и с тех пор такие перечни становятся обычными при семантической окраске «Россия» (см. п. 4).

Наконец, еще одно ответвление замечательно лишь тем, как быстро оно сошло на-нет. В нем разрабатывалась вечная тема любви. При начале его стояло превосходное

Средь шумного бала, случайно, В тревоге мирской суеты Тебя я увидел; но тайна Твои покрывала черты... Люблю ли тебя я, не знаю, Но кажется мне, что люблю...

(А. К. Толстой, 1851, с характерным «И в грезах неведомых сплю»; любопытное эхо концовки – у раннего Шершеневича, «Дуэль», 1912: «...Не знаю я: это правдиво Иль сон принесли вечера, Но было все это красиво И – кажется мне, что вчера). При конце его стоит популярное «Хорошая девочка Лида» Смелякова (1941, с характерным «Так Гейне, наверно, любил»; ср. позже его же «Опять начинается сказка...» и «Зимняя ночь»). И тем не менее для стихов о любви Ам3 не стал в XIX в. приемлемым размером, «любовь по Гейне» не вышла за пределы переводов. Любовные стихотворения Щербины (1844–1845, 1848), Плещеева (1846), Льдова (1888), Голенищева-Кутузова (1874), Трефолева (1894) не вызвали подражаний. Оживление темы на рубеже XX в. («Она отдалась без упрека...» Бальмонта) происходило уже не в «гейневской», а в новой, «романтической» интонации (см. п. 5). Это – напоминание, что как ни широк семантический ореол размера, он все же покрывает не всякую тему.

Правда, здесь нужна оговорка. Не привившись в книжной поэзии о любви, 3-ст. амфибрахий привился в низовой, песенной поэзии. Связующим звеном, по-видимому, послужил упоминавшийся выше романс Жадовской «Ты скоро меня позабудешь...». Из последовавших полуанонимных песен наиболее памятен остался, пожалуй, романс Ожегова «Зачем ты, безумная, губишь Того, кто увлекся тобой?.. У церкви стояли кареты, Там пышная свадьба была...». Это – напоминание, что пространство стиховой семантики многомерно, и чего в нем нет на одном уровне, то может компенсироваться на другом уровне.

3в. Быт. Он появляется в Ам3 как антитеза «сну», и связь их подчеркивается прямыми ссылками на Гейне: «На мотив из Гейне» у Якубовича (1892: «Из странствий далеких и долгих Во сне я вернулся домой...»; ср. 1891: «Мне снилось – окончились годы Тяжелой и долгой разлуки...» с рифмовкой ЖЖЖЖ – стихотворение, от которого пошли «Наскучили старые годы...» и «Тянулись тяжелые годы...» Белого, 1909 и 1921); «Подражание Гейне» у Брюсова (1901: «Мне снилось, я в городе дальнем, Где ты истомилась одна...»). Столь же прямо происходят от Гейне (хотя и без семантики «сна») «Надя» Михайлова (1847), «Приданое» Майкова (1859: «...Просватал красавицу-дочь») и образцово схематическое восьмистишие Вейнберга (тоже 1859):

Он был титулярный советник,
Она – генеральская дочь...

К «быту» примыкает «труд». Здесь влияние Гейне скрещивается с влиянием Т. Гуда: серия начинается его «Песней о рубашке» в переводе

Михайлова (1860, с 4-ст. перебоями): «Работай! работай! работай, Едва петухи прокричат...» (ср. переработку Багрицкого, 1923). Отсюда – знаменитая перекличка:

Работай, работай, работай – Ты будешь с уродским горбом За долгой и честной работой, За долгим и честным трудом... (Блок, 1907);

Единое счастье – работа, В полях, за станком, за столом, – Работа до жаркого пота, Работа без лишнего счета, Часы за упорным трудом!.. (Брюсов, 1917).

У Брюсова это стихотворение было подготовлено двумя другими: «Век за веком» (1907: «...Влечется суровый, прилежный, Веками завещанный труд») и «Финскому народу» (1910: «Упорный, упрямый, угрюмый... В нужде и в труде терпеливый...»; здесь возможно и влияние «Мороза, Красного носа»). От последнего, во-первых, с несомненностью происходят шведский «Камень» Антокольского (1923), «Карелия» Шубина (1944), «На Вуокси» Шефнера (1944), а во-вторых, с большой вероятностью, – «Армения» Мандельштама (1930): «Как бык шестикрылый и грозный, Здесь людям является труд...» – с перекрестным влиянием «экзотического» Ам3, п. 2. (Любопытно, что первая строчка Мандельштама сделана по совсем стороннему образцу – «Как сон неотступный и грозный, Мне снится соперник счастливый» из патетического «Сомнения» Кукольника.)

Сюда же, но с резким усилением трагической эмоции, присоединяется блоковское «Окна во двор» (1906):

Одна мне осталась надежда: Смотреться в колодезь двора... И злое, голодное Лихо Упорно стучится в виски...

(ср. Сологуб, 1898–1909: «Со мною – безумное Лихо, И нет от него мне защиты...»), – а за ним: «На улице – дождик и слякоть...» (1915), «Когда невзначай в воскресенье Он душу свою потерял...», «Пристал ко мне нищий дурак...» (1913, ср. «Двойник», 1909 – может быть, не без влияния двух сонетов из «Юных страданий» Гейне). К этой же семантической окраске можно отнести «Кулачишку» Анненского (1906) и «Провинциалку» Корнилова (1929); а нечастая в поэзии «квартирная тема» связывает «Окна во двор» с «Кругом семенящейся ватой...» Пастернака (1931, с характерным упоминанием ночной фиалки, отсылающим к Блоку) и «Квартира тиха, как бумага...» Мандельштама (1933, с более сложно ориентирующим упоминанием о Некрасове).

...В квартире прохлада усадьбы. Не жертвуя ей для бесед, В разлуке с тобой и писать бы, Внося пополненья в бюджет... И вот я вникаю наощупь В доподлинной повести тьму. Зимой мы расширим жилплощадь, я комнату брата займу... (Пастернак);

Квартира тиха, как бумага, Пустая, без всяких затей, И слышно, как булькает влага По трубам внутри батарей... И столько мучительной злости Таит в себе каждый намек, Как будто вколачивал гвозди Некрасова здесь молоток... (Мандельштам).

От Пастернака, где тема быта связывается с темой любви, этот размер мог перейти к Заболоцкому («Жена», 1948), а от Заболоцкого в стихи о

Заболоцком (Самойлов, «Заболоцкий в Тарусе», 1960). У самого Пастернака потом тема быта связывается и с темой смерти («В больнице», 1956).

4. Торжественая интонация. Эти разделившиеся струи семантических традиций Ам3 XIX в. в XX в. вновь сливаются в двух интонационных типах. Один из них можно условно назвать «торжественным»: он близок «заздравному», но темы его более высокие. Первые опыты его – у Хомякова, 1853 («Вставайте! оковы распались, Проржавела старая цепь!.. Вставайте, славянские братья, Болгарин, и серб, и хорват!») и 1856 («Как часто во мне пробуждалась Душа от ленивого сна...», отсюда Мей, 1857: «Убей меня, Боже всесильный...»). Неожиданность такого сочетания размера и интонации подтверждается пародией Ростопчиной (стихи Элейкина из комедии «Возврат Чацкого», 1856: «Ты, Волга, целуйся с Дунаем!..» и проч.). После этого в XIX в. можно указать лишь «К России» Трефолева (1877) и «Ночь. Тихо...» Якубовича (1855), последнее – МЖМЖ.

Открытие интонации, ставшее переломом, было сделано А. Белым в стихах о России – сперва отчаянных, потом ликующих. Это «Отчаянье» (1908):

Довольно; не жди, не надейся – Рассейся, мой бедный народ!.. Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!

(размер мог быть подсказан «Гимнами родине» Сологуба, 1903, но Сологуб даже отдаленно не поднимается до пафоса Белого) – и затем «Родине» (1917):

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!

Россия, Россия, Россия –
Безумствуй, сжигая меня!..
...Россия, Россия, Россия –
Мессия грядущего дня!

Оба стихотворения сразу получили широчайшую известность. «Довольно...» Белого получает отклик в «Смольном» Р. Ивнева (1917?: «Довольно! довольно! довольно Истошно кликушами выть...» и затем в «Хорошо!» Маяковского (вставная стилизация: «Довольно, довольно, довольно Покорность нести на горбах...»). Стихотворение же «Родине» почти тотчас за публикацией было использовано в революционных стихах Князева (1918: «...Не так же ль, друзья, и Россия Воскреснет в грядущие дни?.. Да здравствует Первое Мая! Да сгинут последние льды!»). Но в дальнейшем слово «Россия» в советской поэзии долго избегалось, – а с ним избегался и Ам3 в торжественной лирике.

Освоение размера наступает лишь в 1930-х годах, а применительно к теме России – в 1940-х:

Да здравствует наша держава, Отчизна великих идей, Страна всенародного права На радость и счастья людей!.. (Шилов, песня, 1939);

Цвети, наша Родина-песня, Останься, как песня, в веках!.. Красуйся, не зная невзгоды, А мы тебя будем беречь! (Прокофьев, 1949);

Я всю свою Родину вижу, И вся она рядом со мной... И все это Родина наша, А Родину надо беречь (Исаковский, 1940);

Россия... за малую горстку Из белого моря снегов Все прелести жизни заморской Отдать россиянин готов... (Уткин, 1943);

Родней всех встают и красивей Леса, и поля, и края... Так это ж, товарищ, Россия – Отчизна и слава твоя! (Прокофьев, 1942);

Россия, где собраны в стаю Простертые к солнцу края, Россия, как воля, простая, Россия, Россия моя! (Прокофьев, 1942);

Поля да богатства лесные, Да синих озер благодать. Россия, Россия, Россия! Границ красоте не видать (С. Васильев, 1958);

Не страшны нам грозы любые, Бессмертен советский народ. Россия, Россия, Россия! Веди нас к победам, вперед! (Лебедев-Кумач, 1944);

Россия, Россия, Россия, Мы в сердце тебя пронесли. Прошли мы дороги большие, Но краше страны не нашли (Фатьянов, 1945).

Другим ядром, вокруг которого кристаллизуется «торжественная» семантика, стали стихотворения-марши с обязательным мотивом «Иду...», «Идет...», «Шагает...», «Выходит...» и т. п. Первый толчок был дан еще «Ночным смотром»; последний, вероятно, – анонимным маршем «Оружьем на солнце сверкая...» (прямая его имитация – у Каннегисера, 1917: «На солнце сверкая штыками, – Пехота. За ней, в глубине – Донцы-казаки. Пред полками – Керенский на белом коне»).

В советской поэзии тон задала «Песня о встречном» Корнилова (1932): от ее запевов пошел «маршевой» Ам3, как от ее припевов – «боевой» Я3 (см. выше, гл. 4). Мотив «встает» повторяется в каждой, мотив «идет» почти в каждой строфе: «И радость поет, не скончая, И песня навстречу идет, И люди смеются, встречая, И встречное солнце встает... За нами идут октябрята, Картавые песни

поют... Мы жизни выходим навстречу, Навстречу труду и любви!» (Ср. о песне Корнилова – «Встреча с песней» Ошанина, 1949, тем же размером). А далее за октябрятами Корнилова:

Идут комсомольцы, шагают В некрепких ботинках своих... (Ушаков, 1961);

А рядом идут пионеры, Как сто Ломоносовых в ряд... (Светлов, 1952);

В костюмах простого покроя Ребята идут на завод... Идет комсомольская рота Дорогой труда в коммунизм (Гудзенко, 1952);

Смолкают последние птицы, Гудки перекличку ведут, Когда горняки Подмосковья На смену ночную идут... (Смеляков, 1949), –

и т. д., до «туристских» стихов Михалкова (1938: «Крутыми тропинками в гору... Веселый шагал человек...») и Евтушенко (1972: «Идем, как по бывшим державам, По скалам, где плеск родника...»).

Усилив симолическую обобщенность этого марша, мы получим песни Лебедева-Кумача (1937–1938; первая цитата – под несомненным влиянием песни Щепкиной-Куперник из «Сирано де Бержерака», так нравившейся Горькому: «Дорогу свободным гасконцам... Мы все под полуденным солнцем И с солнцем в крови рождены»):

Согретые сталинским солнцем, Идем мы, отваги полны. Дорогу веселым питомцам Великой советской страны...;

По полюсу гордо шагает, Меняет движение рек, Высокие горы сдвигает Советский простой человек...

и затем:

Свободной земли новоселы Идут во всемирный совет... (Тихонов, 1938);

Пятнадцать республик советских, Пятнадцать могучих сестер – Нагорных, приморских, полесских, – На вольный выходят простор... (Асеев, 1958);

Победное знамя отчизны На труд и на подвиг зовет, Ты первым идешь к коммунизму, Счастливый советский народ... (Регистан, 1983);

Я русский по виду и сути, За это меня не виня, Таким вот меня и рисуйте, Ваяйте и пойте меня... (Смеляков, 1962);

Я строил окопы и доты, Железо и камень тесал, И сам я от этой работы Железным и каменным стал... (он же, 1947) –

отсюда размер стихотворения В. Соколова на смерть Смелякова; непохож на Смелякова, но тоже исходит из Кумача Светлов (1962): «Чудак, неизменно веселый, Иду по широкой стране, Волшебною цепью тяжелой Привязано счастье ко мне...».

Традиция Корнилова легко соединяется с традицией «Ночного смотра». Прямее всего это сделано в «Безымянном поле» Симонова (1942): «Восставши из праха, за нами Покойники наши следят... Встают мертвецы всей России, поют мертвецам трубачи... Впервые с Полтавского боя Уходят они на восток...»; ср.: «Равняясь незримо с живыми, Погибшие рядом встают...» (Дудин, 1969); «...И мертвые вместе с живыми Встают и в атаку идут...» (Рыленков, 1946). Наибольшую известность из таких стихов получила поэма Тихонова (1941): «В железных ночах Ленинграда По городу Киров идет... Боец справедливый и

грозный, По городу тихо идет...» (ритмико-синтаксическая реминисценция из Кукольника – как когда-то у Мандельштама); кроме «Ночного смотра», здесь присутствует, конечно, и «Мороз-воевода дозором...» (отмечено О. Роненом). Ср. у Алигер (1946): «Раскаты недавнего боя, Больших ожиданий полет. Петрищевской площадью Зоя На раннюю гибель идет...». Ту же интонацию Гудзенко переносит и на живого героя (1950): «Идет Горобцов по палаткам, Как будто спешит на парад... Идет, справедливый и строгий, – Солдатам он снился таким...».

Понятно, что в стихах военного времени мотивы дороги и марша возникают и независимо от «Ночного смотра»: «Размытых дорог непролазье Пехота напором берет...»; «Упрямая воля дороги Солдатскую ярость ведет...»; «Полей предвечерняя небыль, Похода размеренный шаг...»; «Стучит по дорогам Европы Триктрак – деревянный башмак...» (Сурков, Уткин, Долматовский, 1943–1944); «От Дона, от Волги – Ахтубы Идет все вперед наш солдат...» (Ушаков, 1945); «Идет с пехотинцами рядом Сестра нашей славы – весна...» (Сурков, 1944); «Победа идет по дороге В сиянии майского дня...» (Алигер, 1945). Ср. также послевоенные стихи Луговского о пограничных дозорах «На южном берегу» и «Ночь» (1950, 1953).

Вокруг этих двух семантических ядер, «России» и «марша», формируется остальная масса «торжественного» Ам3; большинство этих стихов принадлежит военному и послевоенному времени: «Враги у ворот Сталинграда, Товарищ! Враги у ворот! Всей силой, всей яростью надо Отбить их, разбить, побороть!.. (Долматовский, 1942;

прямое влияние В. Князева сомнительно); «Охвачена мыслью одною, Всей массой объединена, Встает большевистской стеною Взволнованная страна...» (Асеев, 1941); «Стеною огня и металла Встречай неприятеля так, Чтоб наша весна расцветала Всей яростью зимних атак...» (Светлов, 1943); «Ракета взмывает из мрака, И день этот будет таков: Атака, атака, атака, Кровавая пляска штыков!..» (Долматовский, 1944); «Сдвигаются брови с угрозой, Сжимается в ярости рот, И в бой за родные березы Бросаются люди вперед!..» (Уткин, 1942); «Пробитые в битвах знамена – У края родимой земли. Железных полков батальоны К заветной черте подошли...» (Шубин, 1945); «До крайних редутов и линий Прошли мы во гневе своем. Рубиново рдела в Берлине Звезда человека с ружьем...» (С. Смирнов, 1956–1958); «Мы силу сломили такую, Что вправе гордиться собой: И юностью нашей железной, И нашей бессмертной судьбой...» (Недогонов, 1945); «Мы слов этих праздничных стоим. Я славлю строкою своей Величие нашего строя, Величие наших идей, И небо страны голубое, И сорок ее Октябрей!..» (Смеляков, 1957). Мы видим, как нарастает в нашем материале мотив «да здравствует». Ср.:

Давно уже стало обычным, Как, скажем, дышать или пить, О собственном нашем величье С газетных страниц говорить... (Смеляков, там же);

Читая шинельную оду О свойствах огромной страны, Меняющей быт и погоду Раз сто до китайской стены... Как много от слова до слова Пространства, тоски и судьбы!.. Но сила нужна и отвага Сидеть под таким сквозняком, И вся-

то защита – бумага Да лампа над тесным столом (Кушнер, 1969).

Особую группу среди «торжественных» стихов составляют программные стихи о поэзии. Начало им положило одно из самых ранних «торжественных» – брюсовское «Поэту» (1907):

Ты должен быть гордым, как знамя,
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь...

Отсюда можно вывести такие несхожие стихотворения, как:

Как облаком сердце одето, И камнем прикинулась плоть, Пока назначенье поэта Ему не откроет Господь... (Мандельштам, 1909);

Не говор московских просвирен, Но все же старайся сберечь, Как песню, как гром в Армавире, Обычную русскую речь... (Саянов, 1925);

Подумаешь, тоже работа – Беспечное это житье: Подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое... (Ахматова, 1959);

...И я за дешевую цену В накрашенный впутался хор. На сцену, на сцену, на сцену, На сцену! – зовет бутафор. (Асеев, «Дурацкое званье поэта», 1926);

...И рампа торчит под ногами, Все мертвенно, пусто, светло, Лайм-лайта холодное пламя Его заклеймило чело. (Ахматова, 1959);

...А голос божественно свежий Бессмысленно радостных птиц К нему залетает все реже И он говорит ему: «цыц» (Оболдуев, 1947);

Он выступил с крупною ставкой, Играл он на тысячу лет. Он следовал моде. В отставку, В отставку уходит поэт... (Ушаков, 1961);

Хвалы эти мне не по чину, И Сафо совсем ни при чем, Я знаю другую причину, О ней мы с тобой не прочтем... (Ахматова, 1959).

5. Романтическая интонация. Это название еще более условно, чем «торжественная» интонация, которой она противостоит (и которую по аналогии можно назвать «классической»; это тот же контраст, что и между «элегической» и «героической» семантикой, по В. Мерлину [1979]. Определению она поддается еще трудней; для нее характерна повышенная эмоциональность, уклон к трагизму, динамичность, нарочитая беспорядочность образов, разорванность синтаксиса.

Школой «романтической» интонации была, по-видимому, любовная тематика (п. 36); переломным моментом – рубеж XX в.; характерные тексты –

Она отдалась без упрека, Она целовала без слов. – Как темное море глубоко, Как дышат края облаков!.. (Бальмонт, 1901);

Зачем твое имя – Мария, Любимое имя мое? Любовь – огневая стихия, Но ты увлекаешь в нее... (Брюсов, 1901);

О, *что мне закатный румянец, Что злые тревоги разлук? ...Пойми же, я спутал, я спутал Страницы и строки стихов...* (Блок, 1907);

...Читаю в насмешливом взоре Обман и притворство и торг... Но есть упоенье в позоре И есть в униженьи восторг!.. (Брюсов, 1911);

Я гибну, а ты мне простерла Два выгнутых лирой крыла... (Антокольский, 1917);

...Прости мне, приблизься, останься, Останься, приблизься, прости! (Антокольский, 1950-е);

Смотри! Обернись! Ведь не поздно! Я не угрожаю, но жаль... (Асеев, 1935);

За эту вот площадь жилую, За этот унылый уют И мучат тебя и целуют И шагу ступить не дают?.. (Асеев, 1924);

...И вот уже сумеркам невтерпъ, И вот уж, за дымом вослед Срываются поле и ветер, – О, *быть бы и мне в их числе!* (Пастернак, 1913–1928)

(эта концовка – от хрестоматийных «Ласточек» Майкова: «И вот, их гнездо одиноко! Они уж в иной стороне – Далеко, далеко, далеко... О, если бы крылья и мне!», – а у него, видимо, от Гейне: «Mein Herz, Mein Herz ist traurig... Ich wollt' er schösse mich tot»). Более приглушенный вариант той же интонации разрабатывал в те же годы Анненский («Осенний романс», «Далеко-далеко...», «Лира часов», «Тоска миража», «Январская сказка», «Минута» и др.), но его влияние на последующее развитие размера было меньше.

Стихотворением, переключившим «романтическую» интонацию с любовной топики на более широкую и неопределенную совокупность тем, было, как кажется, блоковское

Опять с вековою тоскою
Пригнулись к земле ковыли...
...Развязаны дикие страсти
Под игом ущербной луны...
...Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!..

Это 1908 г., тотчас вслед за таким же переломным «Довольно, не жди, не надейся...» Белого. Отсюда – размер пастернаковских стихов о Блоке (1956): «Он ветрен, как ветер. Как ветер...». Быструю вульгаризацию этих интонаций отмечал Маяковский на полях стихов А. Кудрейко «Опять

эта темная сила Заставила песню шуметь...» [Харджиев, Тренин 1970, 287–289].

В советской поэзии «романтическая» интонация Ам3 распространяется немного позднее, чем «торжественная», не с 1930-х, а с 1940-х годов, и не выделяет таких «ядерных» стереотипов, как та: это – еще не устоявшаяся семантическая окраска, поэты в ней стремятся (по выражению Салтыкова-Щедрина) «безобидным образом излагать смутность испытываемых ощущений». Чаще всего в этих стихах присутствуют обе темы блоковского образца: «вековая тоска» по родине и «не знаю, что делать с собою»; иногда добавляется тема разгулявшейся стихии. Вот почти наудачу взятые примеры:

В прекрасном и яростном мире, Где много воды и земли, Мы крепко друг друга любили И прожили жизнь, как могли;

И зори летели, и ночи. Не взял ничего и не дал. Где что? Все билеты просрочил, На все поезда опоздал;

Я жил нараспашку, наудаль, И было все внятным вполне, А нынче и радость мне в убыль, И нежность уже не по мне;

Смеешься? И смейся. Ты рада? И радуйся. Счастлива ты? Я все понимаю, не надо Стесняться своей правоты;

Я все позабыл. Фонарями Пронизана зимняя ночь. Опять пропадать над стихами И бестолочь в ступе толочь;

Нет школ никаких. Только совесть Да кем-то завещанный дар, Да жизнь, как любимая повесть, В которой и холод и жар;

И словно в надежде спасенья, Тревогу наивно глуша, В мой край отдаленный осенний На север рванулась душа;

Качается мерзлый орешник, Стучит на холодном ветру, И я – неприкаянный грешник – Опушкой иду поутру;

В саду ли, в сыром перелеске, На улице, гулкой, как жесть, Нетрудно, в сиянье и блеске, Казаться печальней, чем есть;

Довольно с тебя и окрайны, И неба, и вспышек гвоздик. Ты,может быть, сам не без тайны, Но, к счастью, ее не постиг.

Авторы 10 четверостиший этого достаточно связного лирического текста – Куняев, 1973; Соколов, 1955; Цыбин, 1973; Луконин, 1969; Дудин, 1946; Соколов, ок. 1970; Ваншенкин, 1956; Жигулин, 1972; Кушнер, 1969; Чухонцев, 1973. Обращаем внимание на то, что все это – не второстепенные эпигоны, а поэты, единогласно признававшиеся в советской критике заметными творческими индивидуальностями. Число таких примером можно многократно умножить: по существу, почти каждый из авторов этого центона настолько специализировался в области нашей трудно определимой «романтической» интонации, что только из его стихов можно выбрать достаточно образцов для самостоятельной подобной подборки.

6. Заключение. Таковы общие очертания семантической эволюции русского 3-ст. амфибрахия. Вначале это недолгие и беспорядочные поиски; потом – разработка трех традиций XIX в.: заздравной песни, баллады (переходящей в песню) и «гейневской» лирики, ветвящейся на семантику «памяти», «сна» и «быта» (с «трудом»); и, наконец, в XX в.

традиция заздравной песни ложится в основу «торжественного типа» современного Ам3, традиция Гейне – в основу «романтического типа», а балладная традиция разделяется между ними.

По сравнению с прежде рассмотренными размерами мы замечаем, во-первых, гораздо более конкретные семантические источники: не расплывчатую традицию, например, «легких песен», а такую-то заздравную песню или такие-то баллады. Как и прежде, эти семантические традиции уходят за границу, в Европу (античные и русские народные истоки здесь отсутствуют): как ритмы русской силлабо-тоники пришли из Германии, так и многие ее семантические окраски. Русская поэзия напоминает, что она – лишь часть европейской поэзии.

Во-вторых, здесь заметнее, чем раньше, группы стихотворений, строф и даже строк, близко перекликающихся не только образами и эмоциями, но и словесными формулами («да здравствует...», «я помню...», «мне снилось...» и т. п. с последующими синтаксическими клише. Мы позволили себе назвать такие шаблоны «семантическими ядрами», вокруг которых кристаллизуются те или иные семантические окраски. Не во всех окрасках можно их выявить: в «торжественной» они очень отчетливы, а в «романтической» почти неуловимы. Думается все же, что для дальнейших исследований это понятие может быть полезно.

В-третьих, наконец, мы еще раз видим: в XIX в. в семантике стиха преобладает тенденция к тематической дифференциации, а в XX в. – к интонационной интеграции семантических окрасок размера. Семантические струи, как бы растекшиеся по разным руслам, вновь стекаются в два больших бассейна – «торжественную интона-

цию» и «романтическую интонацию», отчетливо противостоящие друг другу. (Подобным образом в 3-ст. ямбе середины XX в. противостояли «импрессионистическая лирика» и «трагическая лирика», но там они охватывали гораздо меньшую часть стихотворной продукции.) Откуда эти синкретические тенденции, которых не было в 3-ст. ямбе и хорее, трудно сказать: возможно влияние родственного размера XX в. – 3-иктного дольника с его универсальной тематикой.

И в-четвертых, нужно еще раз напомнить: однозначная сортировка стихотворений по тем или иным подвидам семантических окрасок – конечно, дело невозможное. Всякое стихотворение скрещивает в себе несколько линий семантической традиции, несет несколько семантических окрасок, и чем «лучше» кажется стихотворение, тем оно ими богаче. Например, «Баллада» Ходасевича («Сижу, освещаемый сверху...») полнее всего ложится в рамки «гейневской» традиции – «сон» (или, точнее, «видение») в контрасте с «бытом»; даже неполная рифмовка (ХаХа) намекает на привычные переводы из Гейне. В то же время заглавие «Баллада» решительно обращает внимание читателя в другую сторону; а центральная тема «музыка» и финальный образ «Орфей» делают стихотворение если не песней, то стихами о песне. Другой, предельно непохожий пример, – «Летят перелетные птицы...» Исаковского: по жанру это песня, зачин отсылает нас к балладе (ср. его же «Летели на фронт самолеты...») – статической балладе с размышлениями в декорациях; центральная тема «желанья мои и надежды связал я навеки с тобой» вводит семантическую окраску «памяти», «пускай утопал я в болотах...» и т. д. –

тему «труда», «немало я стран перевидел, шагая с винтовкой в руке...» перекликается с маршевыми военными стихами (примеры которых мы приводили), и все это сливается в прославление отечества – «торжественную интонацию», искусно приглушенную интимным лиризмом. В итоге перед нами – сложное семантическое поле, и каждое стихотворение нашего размера неизбежно получает многостороннюю смысловую ориентацию. К сожалению, рамки нашей работы не позволяют подробнее показать это на конкретных примерах: это могло бы стать предметом особого разбора.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. «Народные лирические песни», БП, 504; «Народные баллады», БП, 369, 373; «Песни и романсы русских поэтов», БП, 611, 731, 790, 798, 888, 894, 912, 936 (Жадовская, Вейнберг, Голенищев-Кутузов, Мачтет, Тан, Щепкина-Куперник, аноним, Зубарев); «Народные русские песни и романсы» (сост. А Чернов, Нью-Йорк, 1949), 79, 145, 273, 410; Поэты 1790–1810-х годов, БП, 715 (Мещевский); Мерзляков, БП, 95; Ф. Глинка, БП, 443; Жуковский, Собр. соч. (1959), I, 109, 366, 389; Вяземский, БП, 283, 359, 379; Дельвиг, БП, 162, 185; Языков, БП, 134, 267; Бенедиктов, БП, 320, 460, 534; Поэты 1840–1850-х годов, БП, 77, 122 (Ростопчина); Хомяков, БП, 133, 140; К. Павлова, БП, 83, 212, 214; Щербина, БП, 118, 353, 400; А. К. Толстой, БП, I, 49, 50, 52, 58, 113, 114, 126, 304, 379; Майков, БП, 114, 140; Мей, БП, 74, 241, 255; Плещеев, БП, 63, 89, 128, 253, 354; Полонский, БП, 54, 225; Фет, БП, 132, 133, 169, 172, 203, 206, 255; Некрасов, БП, I, 145, II, 107; Михайлов, БП, 49, 54, 55, 69, 172, 293; Алмазов, Стих. (1874), 681; Поэты «Искры», БП, I, 135, 371 (Курочкин), II, 79, 251, 787, 802, 851, 865 (Минаев, Ломан, Сниткин, Кроль, Медведев); Трефолев, БП, 108, 193; Суриков и поэты-суриков-

цы, БП, 425 (Дрожжин); Якубович, БП, 91, 113, 178, 192; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 231, 342, 421, 449 (Фигнер, Омулевский, Пальмин, Иванов-Классик); Случевский, БП, 88, 150, 205, 231, 238, 267, 278; Жемчужников, БП, 164; Фофанов, БП, 132, 133, 158; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 183, 321, 328 (Льдов, Чюмина); Бальмонт, БП, 102, 103, 115, 252; Сологуб, БП, 158, 212, 283; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 282, 313, 317, 447, 460, II, 37, 79, 111, III, 20, «Стихи Нелли» (1913), 21; Белый, БП, 87, 89, 101, 105, 159, 161, 163, 168, 171, 175, 231, 263, 267, 351, 381, 477, «Урна» (1909), 133, 135; Блок, БП1, I, 140, 287, 333, 336, 339, 362, 369, 384, 431, 448, 504; Анненский, БП, 84, 111, 114, 149, 165, 181, 210, 212, 215; Ходасевич, БП3, 152; Кречетов, «Алая книга» (1907), 44; Столица, «Русь» (1915), 71; Тиняков, «Navis nigra» (1907), 44; Гумилев, БП3, 390; Ахматова, БП, 41, 42, 147, 202, 203, 247, 298, 303; «Ковчег» (1991), 29, 32, 38 (Адамович); Ю. Мандельштам, Собр. стих. (1990), 84; Пастернак, БП, 69, 364, 372, 464, 467, БП3, II, 234; Эренбург, БП, 200; Ивнев, Избр., (1988), 37; Пролетарские поэты... БП, 265 (Князев); Клюев, БПм, 362; Клычков, «В гостях у журавлей» (1985), 118; Асеев, Собр. соч. (1963), I, 146, 271, 390, III, 258, IV, 7, 350; Багрицкий, БП, 56; Шенгели, «Планер» (1935), 75; Маршак, БП, 701; Антокольский, Собр. соч. (1971), I, 36, 181, 199, 412, II, 320, 538; Луговской, Собр. соч. (1971), I, 69, 425, II, 77, 83, 297; Вс. Рождественский, Избр. (1974), I, 73, 142, 200, 285, «Большая Медведица» (1926), 20, 50, 70; Тихонов, БП, 406, Собр. соч. (1973), I, 345, 474, II, 266; Ушаков, БП, 122, 127, 345, 349, 369, 401, 432, 545; Саянов, БП, 172, 397; Светлов, БП, 160, 170, 283, 303, 374; Уткин, БП, 70, 192, 222, 225, 231, 233; Корнилов, БП, 79, 166, 294; Сурков, Собр. соч. (1965), I, 372, 564, II, 141; Лебедев-Кумач, БПм, 161, 165; Щипачев, Избр. произв. (1970), II, 28; Исаковский, БП, 204, 219; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 326, 444; Рыленков, Стих. и поэмы (1959), I, 105, II, 16; Прокофьев, БП, 290, 303, 313, 345, 411, 425, 427, 429; Смеляков, БП, 144, 158, 165, 169, 186, 191, 192, 254, 308, 381, 494, Избр. произв. (1967), I, 315; Заболоцкий, БП, 97, 99, 110, 160; Оболдуев, «Устойчивое неравновесие» (1991), 120; Тарковский, Собр. соч. (1991), I, 397, 403; Кедрин,

БП, 77, 79, 106, 166, 168, 209, 221; Михалков, Собр. соч. (1970), I, 313; Симонов, БП, 78, 133; Алигер, Стих. и поэмы (1970), I, 226, 240. II, 16; Долматовский, Собр. соч. (1978), I, 245, 326, 328, II, 15, 375, III, 23, 60; Инге, Стих. (1982); Недогонов, Избр. (1977), 29, 46, 183, 197; Шубин, Стих. и поэмы (1958), 28, 38, 143, 183, 270; Ошанин, Избр. произв. (1971), I, 125; В. Федоров, Стих. и поэмы (1970), I. 87; Луконин, Избр. стих, и поэмы (1969), I, 326; Орлов, Избр. (1971), I, 209; Дудин, Стих., поэмы (1970), 134, 141, 283, 339, 344, 387, 407, 423, 591; Шефнер, Избр. произв. (1975), I, 101, Избр. произв. (1982), I, 134, 461, 463, «Пригород» (1946), 22; Гудзенко, Избр., (1957), 55, 180, 462; Межиров, «Дорога далека» (1947), 76, «Поздние стихи» (1971), 93; Самойлов, Избр. произв. (1989), I, 85, 163; Соколов, «Четверть века» (1974), 87, 9, 181, Избр. произв. (1981), II, 49; Мориц, Избр. (1982), 364; Евтушенко, Избр. произв. (1975), II, 278; Регистан, Избр. (1983), 242; Жигулин, «Соловецкая чайка» (1979), 262, 274; Фирсов, Избр. произв. (1983), I, 229; Цыбин, Избр. (1979), 273; Фатьянов, Избр. (1983), 75; Рубцов, «Стих.» (1977), 132, 173, 201, 203, 207; Куняев, Избр. (1979), 74, 231, «Путь» (1982), 42; Кушнер, «Приметы» (1969), 88, 90, 99; «Поздние петербуржцы» (1995), 445, 505 (Абельская, Вензель); Чухонцев, «Из трех тетрадей» (1976), 109; «Песни нашей Родины» (1957), 164, 204, 391, 393, 437, 460 (Алтаузен, Сикорская, Шилов, Букин, Доризо, Матусовский).

Глава 6
«СПИ, МЛАДЕНЕЦ МОЙ ПРЕКРАСНЫЙ...»
4–3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ: дополнительная иллюстрация

Размер, о котором теперь пойдет речь, – неравностопный: чередование строк 4-ст. и 3-ст. хорея. В таких размерах порядок окончаний МЖМЖ чаще, потому что он как бы подравнивает длину строк, а порядок ЖМЖМ реже, потому что он как бы подчеркивает их неравенство. Сравним:

Раз в крещенский вечерок	Спи, младенец мой прекрасный,
Девушки гадали:	Баюшки-баю.
За ворота башмачок,	Тихо смотрит месяц ясный
Сняв с ноги, бросали...	В колыбель твою...

Мы займемся вторым вариантом (Х43жм), так как он реже, в нем семантические традиции выделяются заметнее, и переплетение их прослеживается легче. Общая картина, которую мы увидим, будет похожа на картину 3-ст. амфибрахия: несколько стихотворений-образцов, от каждого – традиция особой тематической окраски, а потом эти тематические окраски сплываются, интегрируют в менее определенные, но не менее ощутимые эмоциональные (интонационные) окраски.

Этот размер, как и предыдущие, нами обследованные, восходит к нескольким разнородным источникам. Б. Томашевский в «Строфике Пушкина» [Томашевский 1959, 279–280] остановился только на одном из них, наименее важном – французском. Здесь чередование 7- и 5-сложных строк, по традиции приравнивавшихся к 4- и 3-ст. хорею,

было употребительно (как и вообще нечетносложные размеры) в легких песнях и за их пределы почти не выходило. На семантику русского стиха это если и оказало влияние, то позже, в 1860-е годы.

Вторым источником, лишь мимоходом упомянутым у Томашевского, был немецкий стих. Здесь 4–3-ст. хорей развился как силлаботонизация народного дольника; мы увидим, что из немецких стихотворений 4–3-ст. хорея ЖМЖМ по крайней мере два (великого Шиллера и маленького Рельштаба) оказались важны для истории русского размера.

Наконец, третьим источником был украинский силлабический «коломыйковый» стих ([4+4]+6 слогов), воспринимавшийся русскими поэтами как Х43жж Из украинского народного стиха этот размер перешел и в русский народный стих («Во саду ли, в огороде Девица гуляла...»), хотя был здесь гораздо менее употребителен. Подражания ему начались на рубеже XIX в. («Чернобровый, черноглазый Молодец удалый...» Мерзлякова; ср. у Пушкина первый вариант песни девушек в «Онегине»: «Вышла Дуня на дорогу, Помолившись Богу...»); а в XIX–XX вв., после Шевченко, они становятся обычными (от некрасовского «Отпусти меня, родная, Отпусти, не споря...» до мандельштамовского «Клейкой клятвой пахнут почки, Вот звезда скатилась...»).

Предыстория. Размер Х43жм появляется в русской поэзии сравнительно поздно – лет на 60–70 позже, чем его «брат» Х43мж. «Выравнивающийся» Х43мж появляется уже в песнях Сумарокова (опираясь, конечно, на ходячие мотивы): «Позабудь дни жизни сей, Как о мне вздыхала, Выдь из памяти моей, Коль неверна стала...» «Неровный» же Х43жм дожидается первого известного нам появления до 1814 г. – это «Казак» мо-

лодого Пушкина (напечатан в 1815 г., перепечатан только Анненковым в 1855 г.):

Раз, полунощной порою,
Сквозь туман и мрак,
Ехал тихо над рекою
Удалой казак...

Здесь можно видеть взаимодействие всех трех вышеназванных традиций: французской – в эротическом сюжете; немецкой – в балладном жанре; украинской – в декорациях и стиле. Но стихотворение прошло незамеченным, и немногие обращения к нашему размеру до 1840 г. однозначно держатся только одной семантической традиции – немецкой.

«Рыцарь Тогенбург» Шиллера был переведен Жуковским в 1818 г.; он запомнился размеру темой отречения от мира и тихой смерти во имя высшего идеала:

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить...

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz,
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz...

Шиллеровская же «Надовесская похоронная песнь» была переведена Кюхельбекером (1818–1820; потом ее вновь переводил Михайлов); ее мотивы – смерть и обзор жизненного и посмертного пути – тоже оставят след в русском размере: «...Он на пир к духам умчался, Здесь оставил нас; Но герою в честь раздался Наш хвалебный глас...» «Прощание» («Романс») Ф. Глинки (печ. 1818) варьирует «тогенбурговские» мотивы: отречение от счастья во имя высшего идеала (здесь – патрио-

тического), война, верное ожидание и возможная смерть. «Утешение бедного поэта» Дельвига (1819, как «заимствованное с немецкого») выдержано в более песенно-веселом тоне, но тоже построено вокруг мотива ожидания, преодолевающего всепогубляющее время («...Жду и верю в исполненье!..»). Этот мотив ожидания станет основным в хореических «колыбельных».

Переломом в судьбе размера были 1840–1841 гг., когда подряд явились «Казачья колыбельная песня» Лермонтова (печ. 1840 г., февр.), его же «Спор» (1841), «Деревенский сторож» Огарева (печ. 1840 г., окт.) и его же «Серенада» из Рельштаба на музыку Шуберта (1840 г., печ. 1842). Отсюда идут четыре отчетливо дифференцированные семантические традиции Х43жм XIX в.: «колыбельная», «балладная», «бытовая» и «серенадная»; рядом с ними оживает и пятая, менее отчетливая – «песенная» («Песня бандуриста» Гребенки, 1841). Это стремительное, почти одновременное формирование нескольких взаимооттеняющих семантических окрасок напоминает то, что мы видели в 3-ст. хорее в те же несколько лет, после лермонтовских «Горных вершин».

1. Колыбельная. Эта традиция обрисовывается наиболее отчетливо: здесь почти в каждом стихотворении присутствует сознательная отсылка к лермонтовскому образцу:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою...

В этом образце есть приметы всех трех истоков нашего размера: ритм (скорее всего) от шубертовской серенады, рефрены от французской легкой по-

эзии и «казачья тема» от подражаний украинскому; но после Лермонтова они порознь уже не ощущались. Определяющая черта «колыбельной» схематики – контраст пассивного «сна» в настоящем и радостно-деятельного будущего в ожидании.

Первыми откликами на Лермонтова были прямые иронические перепевы: Некрасов (1845): «...Будешь ты чиновник с виду И подлец душой...»; Суриков (1864, транспонировка некрасовской «Колыбельной» из чиновничьего мира в купеческий): «...Все торговые обманы Сам поймешь собой...»; Минаев (1870-е): «...И запустишь смело руку В кассу иль в сундук»; Вейнберг (1862, о журналисте): «...Ты пиши из-под указки, Баюшки-баю...»; Минаев (1862, то же): «...Чтоб ребенок в колыбели улыбнуться мог; От иной гражданской цели Сохрани вас Бог!..»; Огарев (1871, «Песня русской няньки у постели барского ребенка»): «Да, ты будь слугой народа, Помни цель свою, Чтоб была ему свобода, Баюшки-баю». Поздний случай такого использования готовой формы – у Чюминой (1905, с обращением схемы: в настоящем смута, в будущем «Со святыми упокой»).

Потом ирония отпадает, остается неподдельно светлая картина будущего. У одних поэтов она рисуется в бодрых трудовых красках («Сибирская колыбельная песня» Омулевского, 1883: «Спи, дитя! В стране изгнанья Ты – ей сын родной; Все ее мечты, желанья Пусть растут с тобой...»; Иванов-Классик, 1891: «Жизнь – не проблеск, жизнь – не шутка, счастье впереди, В нашу жизнь, моя малютка, Ты трудясь входи...», с рефреном «Трудовой твой грош»; ср., уже с обращением не к дитяти, а к взрослому у Фигнер, 1888). У других – в виде загробного блаженства (П. Жадовский, 1886, не без влияния «Тогенбурга»: «В царстве вечного покоя Ты придешь ко мне, И никто не разлучит нас В чудной стороне...

Над тобою жизни буря, Милый, уж шумит. Так играй же беззаботно, Пока сердце спит...»). В советское время эта «колыбельная» традиция оживает у Инбер («Сыну, которого нет», 1926: «Ночь идет на мягких лапах, Дышит, как медведь. Мальчик создан, чтобы плакать, Мама – чтобы петь...»), у Кирсанова («Моя именинная», 1927: «Месяц глянул из потемок, Обернулся тьмой, И на лапки, как котенок, Встал будильник мой...»).

Форма колыбельного монолога легко побуждает к попыткам переадресовки. Так, у Городецкого возникает «Молитва воина» (1914): «Не меня храни, родная, В роковом бою, Ты храни, не покидая, Родину мою...»; ср. потом неожиданную реминисценцию у Сикорского (1958): «Вырос я, готовый к бою...». В «Колыбельной» Ахматовой (1915) образ сына оттесняется образом отца, а мотив будущего – мотивом разлуки: «...Спи, мой тихий сын, мой мальчик, Я дурная мать... Да хранит святой Егорий Твоего отца». В другом стихотворении 1915 г. автор делает и следующий шаг: сын исчезает совсем, картина будущего перемещается на отца: «Будешь жить, не зная лиха, Править и судить, Со своей подругой тихой Сыновей растить. И во всем тебе удача, Ото всех почет. Ты не знай, что я от плача Дням теряю счет...». У К. Арсеневой (1916) исчезает уже и видимость адресата, остается только разговор с собой: «Если б в детстве показали Даже полпути, Захотела бы едва ли Я его пройти...». Можно считать, что эти стихи уже выходят из рамок «колыбельной» традиции и вступают во взаимодействие со смежными; таких случаев будет еще много.

2. Баллада. Вторая традиция, «балладная», оказывается неожиданно скудной. Исключительная популярность лермонтовского «Спора» (ср.

перепев Б. Алмазова, 1863) не только не вызвала подражаний, но даже не смогла заглушить влияния более давнего «Рыцаря Тогенбурга».

Тематическая схема «Спора» – контраст сонного «востока», отрекшегося от мира (повторяющийся мотив «сна» – может быть, отголосок «Колыбельной»; мотив отречения – наследие «Тогенбурга»), и деятельного, наступательного «севера».

– Не боюся я Востока! –
Отвечал Казбек –
Род людской там спит глубоко
Уж девятый век...

– Не хвались еще заране! –
Молвил старый Шат, –
Вот на севере в тумане
Что-то видно, брат!..

Из этих двух элементов только первый, «отречение от мира», переходит в баллады следующего поколения – в «Легенду» Фета, 1843 («...Всю неволю жизни яркой Втайне отлюбил...» и т. д. до финальной реминисценции из лермонтовской «Колыбельной»: «Снял кафтан, перекрестился – И махнул рукой») и в «Илью Муромца» А. К. Толстого (1871): «...Государыне пустыне Поклонюся вновь...» Даже в сниженно-иронической балладе Майкова «Lacrymae Christi» героем оказывается пустынник. От «Ильи Муромца» заимствован размер в балладе Винокурова «Богатырь» (1983), но и там герой вместо подвигов возвращается домой на печь.

Отголоски же исторической проблематики «Спора» обнаруживаются лишь в стихотворениях бессюжетных, т. е. выбивающихся из балладной традиции: таковы «Север» М. Дмитриева (1844: «Север грозный, север бранный! Богатырь седой!..»), «Новгород» К. Аксакова (1851: «...Все пустынно и уныло, Имя лишь одно Говорит о том,

что было И прошло давно...»), «Каменные бабы» Случевского (1880, ироническое развитие той же лермонтовской темы отупелого сна: «Ветер, степью пролетая, Клонит ковыли, Бабам сказывает в сказках Чудеса земли» – как и на севере, и на востоке одинаково царят покой и невежество). Энергичный лермонтовский «Север» («Колыхаясь и сверкая, движутся полки») оживает лишь в совершенно бессюжетном марше Гербеля «Уланы» (1855): «Выступают лейб-уланы, Трубачи трубят; Вьются белые султаны, Флюгера шумят...» и т. д.

Особняком в этой группе стихотворений стоит баллада Сурикова «Мороз» (1865) – несмотря на случайную лермонтовскую реминисценцию «...Я устала ждать» (ср. потом ту же формулу у Инбер), оно не связано со «Спором», сюжет в нем от некрасовского «Мороза» («...И красотка стынет... стынет... Сон ее клонит...»), а декорации от Огарева («...По селу мороз трескучий Ходит самбольшой»). Здесь тоже можно говорить о начинающемся взаимовлиянии разных традиций.

3. Серенада. Третья традиция, «серенады», обязана своим возникновением, конечно, главным образом, музыке Шуберта на стихи Л. Рельштаба «Leise fliehen meine Lieder Nach der Heimat hin...». Первый перевод, Огарева, был вложен в уста поющему персонажу панаевской повести «Актеон» (1842) и поется в концертах до сих пор:

Песнь моя, лети с мольбою
Тихо в час ночной.
В рощу легкою стопою
Ты приди, друг мой...

Первое подражание, Ростопчиной, было озаглавлено «Слова на серенаду Шуберта» (1846:

«Замолчи, не пой напрасно, Сладкий соловей...»), стихотворение Апухтина – «Серенада Шуберта» (1857: «Ночь уносит голос страстный, Близок день труда... О, не медли, друг прекрасный, О, приди сюда!..»). Далее следуют:

О! приди ко мне скорее, В заповедный час, – Здесь никто в густой аллее Не увидит нас... (Красов, «Первая любовь», 1840-е);

...Там твои уста и плечи Буду целовать, Слушать пламенные речи, Звуки заучать!.. (Щербина, «Таганрогская ночь», 1844);

Где ты? Вечера сиянье Гаснет за горой, Весь я – трепет, ожиданье, Будто сам не свой... (Яхонтов, «Свидание», 1851),

и у присяжного имитатора – Дрожжина:

Ночь ясна, с небес глядится Звездочка одна... На скамье в густой сирени Девица сидит... Ах, приди, мой друг прекрасный, Поскорей приди... (1872);

Ночью тихой, серебристой Все в деревне спят... Даль в таинственном покое... Милая, скорей Выходи, стою давно я У твоих дверей! (1883).

В несколько сниженных тонах эта ситуация приглашения к свиданию предстает у А. К. Толстого (1840-е): «Милый друг, тебе не спится, Душен комнат жар... Встань, приют тебя со мною Там спокойный ждет...», а в рукописном варианте даже «Час настал нам быть счастливым, Друг, не откажи». То же самое – у Крестовского (1856, концовка): «...Все-то льнешь ты только к книгам – Хуже день от дня; Хочешь вылечиться мигом – Полюби меня!» Промежуточное положение занимает Иванов-Классик (1880-е?): «Ночь тепла, любви приветом Дышит... а кругом... Выходи ж ко мне скорее, Девица-краса...». В конце этого ряда можно поставить песню Алискана из блоковской «Розы

и креста» (1912): «День веселый, час блаженный, Нежная весна. Стукнул перстень драгоценный В переплет окна... Соловей тебе влюбленный Счастие принес...». А от серенады, через образы ночи и луны, этот размер пришел в центральный эпизод «Пьеро-убийцы» В. Маккавейского (1918): «Как фонарь в моей гостиной Льет лучи в закат, Заткан синей паутиной Белых лун брокат...» и т. д.

«Серенады» подобного рода хорошо вписывались в лирику XIX в., потому что схема их совмещала две самые популярные темы – природу и любовь; картина природы (обычно монтируемая из одних и тех же элементов: ночь, сад, луна, соловей, иногда река) оживлялась напряженностью любовного чувства. Такая двухчленность допускала упрощения: одна из тем могла быть представлена развернуто, а другая – лишь в намеке. Так, в цитированном стихотворении Крестовского «природа» остается лишь в начальной строке («Сядем вместе у березы – Что ты скучен так?»), а все дальнейшее развивает тему «полюби меня». Точно так же свидание без серенады изображает (от женского лица) П. Потемкин (1912): «Как весна мне сердце греет, Сколько в ней отрад! Только день завечереет, Ухожу я в сад...».

Чаще, однако, подробно разворачивается картина обстановки (даже не обязательно природы), а о свидании не упоминается или упоминается между прочим. В этом направлении сразу стал экспериментировать Фет. Его стихотворение под заглавием «Серенада» (до 1847 г.) на деле оказывается не серенадой, а колыбельной (ср. такое же скрещение двух традиций у Ап. Григорьева: «Спи спокойно – доброй ночи...», 1843, где есть и другие переклички с Фетом). Картина вечерней природы остается, но вместо приглашения к свиданию за нею следует приглашение ко сну:

Тихий вечер догорает, Горы золотя. Знойный воздух холодает – Спи, мое дитя... Соловьи давно запели, Сумрак возвестя; Струны робко зазвенели – Спи, мое дитя. Смотрят ангельские очи, Трепетно светя; Так легко дыханье ночи – Спи, мое дитя.

Такими же «незаконченными серенадами» выглядят летний пейзаж (1842): «Теплым ветром потянуло, Смолк далекий гул. Поле тусклое уснуло, Гуртовщик уснул...» (в издании 1850 г. в концовке еще было: «...малютка, Верно, ждет меня») и два зимних пейзажа (1842 и 1858): «Перекресток, где ракитка И стоит и спит...» и «Скрип шагов вдоль улиц белых, Огоньки вдали...» (в первом из них – опять-таки рудимент свидания в концовке: «И вопрос раздастся звонкий: – Как тебя зовут?»). Сохраняется мотив свидания (но не в призыве, а уже в прошлом) в стихотворении (1847): «На двойном стекле узоры Начертал мороз... Месяц быстрыми лучами Пронизал стекло... Ты давно не отдыхала, Ты утомлена...». По этим образцам делали стихотворения и другие поэты: последнее стихотворение воспроизведено Ратгаузом (1893): «День погас... В дали туманной Сонмы звезд горят... Ты на грудь ко мне склонилась, И не спишь, не спишь...», а летний пейзаж – А. М. Федоровым (1898): «Зноен полдень. Степь не дышит. Влаги ждет земля...». Однако главное достижение Фета оказалось не здесь, а там, где он выделил для разработки не сами пейзажные или иные мотивы, а структурный принцип их нанизывания в серенаде – перечисление. Так явилось знаменитое безглагольное (1850):

Шопот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья, Свет ночной, ночные тени, Тени без конца, Ряд волшебных изменений Милого лица, В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы, И заря, заря...

Все эти стихотворения, как известно, сразу стали излюбленными предметами для пародистов, но любопытно, что пародии на «Серенаду» и «Шопот, робкое дыханье» идут обычно параллельно, не совмещаясь. «Серенаду» трижды пародировал Минаев: «Тихий вечер навевает Грезы наяву, Соловей не умолкает... Вот чем я живу (рефрен) (1865); «Воздух майской негой тает, Гуще мрак ночной, Где-то пес на месяц лает... Спи, городовой!» (1860); «...Летний вечер догорает, В избах огоньки, Майский воздух холодает – Спите, мужички!» (1863). «Шопот, робкое дыханье» пародируется у Минаева дважды: «Холод, грязные селенья, Лужи и туман... Посрамленье, гибель Руси И разврат, разврат!» (1863) и «Топот, радостное ржанье, Стройный эскадрон... И марш-марш во все лопатки, И ура, ура!» (1863); ср. у Вормса: «Звуки музыки и трели – Трели соловья... Трели, я, она и небо, Небо и она...» (1864); у Добролюбова-Капелькина: «...Абрис миленькой головки, Страстных взоров блеск, Распускаемой шнуровки Судорожный треск...» (1860). Более интересны, пожалуй, такие пародические отголоски, как никитинский «Ночлег в деревне» (о котором далее) и, может быть, «Молодой турка» В. Соловьева (1889): «...Жду в саду нетерпеливо Я мою газель... Но папа блюдет ревниво Всех своих мамзель...».

4. Быт. Четвертая традиция, наметившаяся в 1840-х годах, «бытовая», наименее отчетливо схематизирована: это – простое описание (порой довольно пространное), часто с эмоциональным резюме (обычно – «скучно», «больно», «тяжело» и проч.). Первым произведением в этом ряду был, как сказано, «Деревенский сторож» Огарева (1840):

Ночь темна, на небе тучи,
Белый снег кругом,

И разлит мороз трескучий
В воздухе ночном.
Вдоль по улице широкой
Избы мужиков.
Ходит сторож одинокий,
Слышен скрип шагов...

Откуда пришел наш размер в это стихотворение, не совсем ясно: может быть, народная декорация – от народных песен, известных автору «Дона», а эмоциональная тональность – от «Тогенбурга»: ср. далее: «Скучно! радость изменила, Скучно одному; Песнь его звучит уныло Сквозь метель и тьму...» (Сторож, отбивающий время – «и в края доски чугунной С тайной грустью бьет», – вполне балладная фигура в иных декорациях). Еще более непосредственное пародическое отталкивание от «Тогенбурга» заметил Тынянов [Тынянов 1977, 21] в «Извозчике» Некрасова (1855): «...Все глядит, бывало, в оба В супротивный дом: Там жила его зазноба – Кралечка лицом... А как утром пробудились – На вожжах висел!..». Ср. в позднейшем, еще более выразительном «Эй, Иван!» (1867): «Все равно – помру с печали, Жить я не могу! А всего бы лучше с глотки Петли не снимать...».

Больше всего сделал для утверждения этой семантической окраски Никитин большими стихотворениями «Утро на берегу озера» (1854): «Ясно утро. Тихо веет Теплый ветерок...» (в первой редакции стихотворение кончалось все тем же светлым пейзажем, потом в него была введена минорная тема «сиротки»); «Дедушка» (1857–1858): «Лысый, с белой бородою Дедушка сидит... Где ты черпал эту силу, Бедный мужичок?..» (такой «старик высокий, Весь, как лунь, седой», был уже в «Утре на берегу...»); «Пряха» (1857–1858): «Ночь и непогодь. Избушка Плохо топлена. Нитки бедная старушка Сучит у окна... Прожитая грусть-кручина За сердце берет...»

(и далее повествовательная часть о судьбе пряхиного мужа). Здесь возможно влияние на Х43жм чистого Х3жм с его «бедными старушками». Популяризации размера много содействовало и ставшее хрестоматийным стихотворение Майкова «Картинка» (1861), хотя в нем эмоциональная концовка не традиционно-скорбная, а официально-бодрая: «Посмотри: в избе, мерцая, Светит огонек; Возле девочки-малютки Собрался кружок... По печатному читает Мужичкам дитя... Про желанную свободу Дорогую весть... Ваши детки уж увидят Свет лицом к лицу!..».

Последующие стихотворения этой традиции иногда прямо копировали какие-нибудь из этих образцов. Так, Круглов («В бабки», 1876: «На лужайке, близ дороги – Множество ребят...») воспроизводит никитинское «Утро...», только тоскует в концовке не сиротка, а барчук, которому тоже нельзя играть с ребятами. Так, Синегуб («Ночь в тюрьме», 1873–1878: «Сторож ходит за дверями, Сон его клонит...») воспроизводит огаревского «Сторожа», только эмоциональная кульминация «И тоска одолевает Все сильней, сильней!» передана от сторожа лирическому герою-узнику. Повествовательный элемент обычно не усиливается, описание не превращается в рассказ (хотя смежная традиция баллады и могла бы толкать на это) – такие стихотворения, как «Горе» Сурикова, выглядят довольно редкими исключениями (1872: «Получил письмо от внука Дедушка Федот... Пишет внук, чтобы не ждали Денег от него... У него по самый локоть Отнята рука...»). Майковское заглавие «Картинка» остается типичным для ощущения этой семантической окраски.

Вместо баллад на «картинки» влияют серенады с их перечневыми пейзажами. Самый любо-

пытный случай – это «Ночлег в деревне» Никитина (1857–1858): первые две строфы его воспринимаются как очередная пародия на «Шопот, робкое дыханье... И заря, заря!»:

Душный воздух, дым лучины, Под ногами сор, Сор на лавках, паутины По углам узор; Закоптелые полати, Черствый хлеб, вода, Кашель пряхи, плач дитяти... О, нужда, нужда! –

и только третья смягчает это впечатление и придает стихотворению относительную самостоятельность:

...Мыкать горе, век трудиться, Нищим умереть... Вот где нужно бы учиться Верить и терпеть!

Никитина же по своему обыкновению копирует Дрожжин:

Труд да горе, капля пота Пополам с слезой, И тяжелая забота С вечною нуждой. Ломота в костях, мозоли С грязью на руках, Жизнь без счастья и без воли В четырех стенах... («Песни рабочих», 1875; «без счастья и воли» – реминисценция со стороны, из Некрасова);

Невеселая картина: Дождь стучит в окно, Чуть горит в светце лучина, По углам темно. Стены мокрые от пота, Каплет с потолка; Здесь живет нужда, забота И тоска, тоска... («В избе», 1882; в первой строке – тоже реминисценция со стороны, из 3-ст. хореев «Грустная картина...»).

Отсюда уже неожиданно близко и до «Каменщика» Брюсова (1903): «Камни, полдень, пыль и молот, Камни, пыль и зной. Горе тем, кто свеж и молод, Здесь, в тюрьме земной!..».

Даже там, где описание остается статично, можно заметить тенденцию к лиризации: эмоциональная часть разрастается, собственно бытовая сокращается. Особенно это видно у Сурикова: так, в его стихотворении (1867) «Сердцу грустно, сердце ноет, Тяжело невмочь! За окошком вьюга воет, На дворе уж ночь...» не эмоциональная часть выступает кульминацией на фоне сюжетной, а сюжетная (разговор из-за стены: «Что ж, сгубить меня хотите, За него отдать?..») на фоне эмоциональной. В стихотворении (1874) «Ты лежишь в гробу тесовом, Друг наш дорогой...» о жизненном пути покойника говорится кратко и расплывчато, а кульминацией становится «...Твой завет всем честным людям Мы передадим». Вообще тема смерти в этих стихах становится все настойчивее (вспомним «Надовесскую похоронную песню»): «Тихо тощая лошадка По пути бредет; Гроб, рогожею покрытый, На санях везет...» (1864) – некрасовский зачин и дальнейшая эмоциональная растушевка. Так постепенно размываются границы и у этой семантической традиции, открывая возможность скрещивания и взаимодействия с остальными.

Блестящим завершением этой «бытовой», «крестьянской» семантической традиции можно считать цикл «Деревня» в «Пепле» А. Белого (два стихотворения, 1906, остальные – 1908): картинки-перечни, резкий лиризм (стихи от первого лица), но все нанизано на пунктирный сюжет с любовью и убийством:

Прогуляй со мною лето: Я тебе, дружок, Канареечного цвета Заколю платок...;

Ряд соломой крытых хижин Встал со всех сторон. Под одною, неподвижен, Притаился он...;

Выглянут лихие очи Из-под камня; вновь Выглянет грозней, жесточе Сдвинутая бровь...;

...Близок час: падешь в крови ты На груди земли, Здесь падешь, ножом пробитый (Ай, люли-люли!)...;

...Красною струею прыснул Красной крови ток. Ножик хряснул, ножик свистнул – В грудь, в живот и в бок...;

...Ей, быстрей! И в душном дыме Вижу – городок. Переулками кривыми Прямо в кабачок...;

Жизнь свою вином расслабил Я на склоне лет. Скольких бил и что я грабил, Не упомню, нет...;

...Подвели: зажмурясь, нет ли – Думать поотвык. Вот и высунул из петли Красный свой язык...;

...Вольный ветр гудит с востока. Ты и нем и глух. Изумрудом плещут в око Злые горсти мух.

Вне сюжета в «Пепле» остались еще два стихотворения того же строя и стиля (1908): они вынесены во вступительный цикл рядом с другими стихами, задающими тон и темы дальнейших циклов. Это «Деревня» («...Злое поле жутким лаем Всхлипнет за селом...») и «Вечерком» («Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет, Хворостом шуршит...»). Третье стихотворение, «Ты» (1906) относится к другой теме – «мертвеца» («Меж сиреней, меж решеток Бронзовых притих. Не сжимают черных четок Пальцы рук твоих...»); было ли оно началом или ответвлением разработки нашего размера у Белого, сказать трудно.

Цикл Белого не остался без отголосков у современников. Старательный С. Соловьев копирует его в «Обманутой девушке» (1910: «Провела часок веселый Девка с молодцом. Обещался до Николы Все покрыть венцом...»), а П. Потемкин в двух стихотворениях «Смешной любви» (1908: «Пляшет в листьях ветер хлесткий, Даль лесов пестра... Чью я, вестница печали, Выпью кровь-

вино? Чье засохнет на кинжале Красное пятно?..». А у Гумилева в «Оборванце» (1912) бродяжья декорация Белого сочетается с мотивом «любви издалека» (к «прекрасной даме, севшей в первый класс»), идущим от «Тогенбурга», – мы опять выходим за границу семантической традиции. Но «если бы «Пепел» А. Белого не вышел за три года до того, «Оборванец»... не был бы написан», – заметил еще В. Вейдле [1973, 104].

5. Песня. Наконец, пятая из семантических традиций нашего размера – песенная: она самая неопределенная по содержанию, зато самая живучая. У начала ее, как было сказано, стоит «песня бандуриста» Гребенки из поэмы «Богдан». Она начинается:

Были у орла два сына. Вырос старший сын. Младший рано на чужбину Залетел один... –

и кончается:

Братья обнялись родные И сильны опять, Как великая Россия Да Украйна мать!

Другие песни из этой поэмы, более бытового содержания, имитировали украинский коломыйковый стих ЖЖ точнее, но эта с ее официальным аллегоризмом требовала более «литературного» ритма – видимо, так и явилась здесь эта форма. Отрывок Гребенки (печ. 1841, янв.) мог даже подсказать тему и размер (но, конечно, не стиль) лермонтовскому «Спору».

За песней Гребенки последовала «Запорожская мелодия XVII в.» Щербины (1842: «Вот несется черный ворон, Хлопает крылом...»),

потом переложение польской песни у Плещеева (1859: «Тебе няньки песни пели, А уж я любил...»),

неаполитанской у Майкова (1858–1859: «Далеко на самом море Я построю дом...»),

шведской у Берга (1853, уже с влиянием «сонной» тематики колыбельных и серенад: «Если б, сердце, ты лежало На руках моих... И заснуло б, ретивое, Ты передо мной!..»)

и даже бурятской у того же Берга (1853, с извинением: «к сожалению, произвольным размером, потому что не видел подлинника»: «Что печалишься так рано, Молодой бурят?.. Чернобровую бурятку Приведи с собой: Дочь красавицу и сына Приживешь ты с ней: Будет он лихой детина И ламы умней...» и т. д.; любопытное возвращение к все той же лермонтовской «Колыбельной»).

Нечего и говорить, что переводы из Шевченко тоже то и дело перестраиваются из ЖЖ в ЖМ у Сурикова (1871: «Жди, вернусь я из похода, – Мне гусар сказал...» с тематическим отголоском пушкинского «Казака») и у Родионова (1872: «Полно, полно мне шататься, Людям докучать...»).

Этот «народный» исток песенной традиции скрещивается с «французским» истоком: на него несомненным образом опирается использование нашего размера в комических куплетных стихах 1850–1860-х годов: В. Курочкин, «Общий знакомый» (1856, с рефреном «...Милый Петр Ильич!»); Минаев, «Юмористам» (1862, с рефреном: «...Сохрани вас Бог!»); ср. В. Курочкин «Беловому критику» (1859, с финальной реминисценцией из 3-ст. хорея «...Покорись и ты!»), Н. Курочкин, «В ресторане» (1868, монолог), Жулев, «Беззаботная» (1862), Пальмин, «Обыкновенные песни» (1865).

Ощущение песенности сохраняется за нашим размером и в следующую литературную эпоху – отчасти как сознательная стилизация под недавнюю старину (Блок, 1909: «Как прощались, страстно

клялись... Взял гитару на прощанье... Вспоминай же, ради Бога, Вспоминай меня...», – едва ли не отсюда потом является у Р. Казаковой в «Постарею, побелею, Как земля зимой...» ее концовка: «...Вспоминай меня без грусти, Ненаглядный мой») – отчасти независимо ни от какой стилизации (Брюсов, 1900: «Мне поется у колодца, Позабыт кувшин. Голос громко раздается В глубине долин...» – едва ли не отсюда потом является «Песенка» Ахматовой, 1911: «Я на солнечном восходе Про любовь пою, На коленях в огороде Лебеду полю...»).

После всего этого не так уж удивительно, что песенная традиция хорея 43жм возрождается и в советское время, тогда как остальные традиции глохнут и проявляются в лучшем случае отдельными стихотворениями (как колыбельные). Наиболее привержен к этому размеру Прокофьев:

Не ковыль-трава стояла У гремучих вод – То стоял позиционно Партизанский взвод... (1933);

Эх, немало взято с бою Сел и городов! Эх, немало трубят в поле Молодых годов!.. (1933);

Во темном бору морошка крупная растет, Во темном бору в сторожке Солнышко живет... (1959);

За рекою в непокое Вишня расцвела... (1953);

Целый вечер разливался Про любовь баян... (1953);

Гаснет солнце за рекою, А любовь горит... (1953, с отголоском серенадной традиции) и др.

Но и у других поэтов мы находим:

Не туман стоял высоко – Ветер пух крутил: По-над дымным лугом сокол Голубя когтил... (Шубин, 1937);

На седых уральских кручах Вороны кричат. По Заволжью черной тучей Стелется Колчак... (Сурков, 1937);

...Всюду были вы со мною, Верные друзья... (Матусовский, 1954);

В городском саду играет Духовой оркестр... (Фатьянов, 1947);

Едет парень на телеге Через речку вброд... (Глейзаров, 1945);

Пой, родимый, пой, любимый Курский соловей... (Недогонов, 1947).

У Ушакова ироническое стихотворение нашего размера называется «Романс» (1940: «Мы страдали, мы любили, Мы страдали вновь...» – с реминисценцией из «Ты» Белого); у В. Соколова – «Городской романс» («Кто-то где-то пишет песню На чужой мотив... Дремлет женщина на Пресне, Косы распустив...» и т. д. с интонационными реминисценциями из «Теней на стене» Блока); а у Р. Рождественского – «Песня» (1959–1962: «...Выйдет на эстраду тенор, Ручки распахнет... Эта песня мне знакома – Ты не так поешь!..»).

Таковы пять семантических окрасок нашего размера, которые можно было бы назвать «исходными»: все они (кроме «быта») связаны с какими-то жанрами или жанровыми разновидностями: песня, баллада, серенада, колыбельная. Следующие четыре окраски менее отчетливы: они не жанровые, а только тематические. Условно их можно обозначить словами «пейзаж», «сон», «свет» и «тоска»; предположительно их можно назвать «вторичными» и возвести «пейзаж» к серенаде, «сон» – к колыбельной, «свет» – к балладе и «тоску» – к быту. Наиболее важны и образуют как бы тематическую оппозицию «свет» и «тоска», две другие окраски так или иначе с ними взаимодействуют.

6. «Свет». Семантическая окраска «свет» определяется признаками: мир иной, высшее блаженство, высшая красота, обычно с мотивами света и сияния. Среди исходных семантических окрасок она присутствовала, хотя и неясно, в «Тогенбурге» («...где меж темных лип светился Монастырь святой... Чтоб прекрасная явилась, Чтоб от вышины В тихий дол лицом склонилась, Ангел тишины...»). Не исключено, что дополнительное влияние на формирование этой семантической окраски оказала и другая баллада Жуковского, сходная по завязке и развязке, хоть и несходная по размеру, «Алонзо» («Там, в стране преображенных... Небеса кругом сияют, Безмятежны и прекрасны... Там в блаженствах безответных»).

Во всяком случае, первые же два стихотворения, несущие эту окраску, явно примыкают к традиции Жуковского и его немецких образцов. Это – Ф. Глинка (1830–1850-е? годы), «Отчего?» («...Оттого, что голос тайный Часто шепчет нам: Быт земной есть быт случайный, Дом родимый – там!») и «Молитва Пресвятой деве» («Между солнцем и луною Дева-мать стоит, И чудесной тишиною Лик ее блестит...»). В ту же ситуацию «Алонзо», но с иным исходом вписывается одно из первых стихотворений А. Григорьева («Е. С. Р.», 1842): «...Между вечностью и мною Встанет образ твой. И на небе очарован Вновь я буду им... Ослепленный их лучами, С грустью на челе...». В ту же сторону направляет Майков свои «Облачка» (1857): «Любо их следить очами... Выше – вечность, Бог!..». Полонский начинает стихотворение «Памяти Ф. И. Тютчева» (1876): «Оттого ль, что в Божьем мире Красота вечна, У него в душе витала Вечная весна... Ярче в нем сверкали искры Божьего огня... Выше всех земных кумиров Ставил идеал...», ему подражает Фофанов в юбилейном стихотворении «А. А. Фету» (1889):

«Есть в природе бесконечной Тайные мечты, Осеняемые вечной Силой красоты. Есть волшебного эфира Тени и огни...» и т. д. с дополнительной скрепой-цитатой: «И пока горит мерцанье В чарах бытия: Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья...». Неожиданным эпилогом этих стихов о светлых поэтах оказывается «Ответ» П. Орешина на смерть Есенина (1926): «Милый, ты назначил встречу, Только где ж твой дом? Как тебе *туда* отвечу И каким письмом?.. Светлый, радостный, кудрявый, Он стоит один...» и т. д.

Кульминационным стихотворением в этой семантической традиции можно считать у В. Соловьева (1875):

В сне земном мы тени, тени...
Жизнь – игра теней,
Ряд далеких отражений
Вечно светлых дней...

...Голос вещий не обманет.
Верь, проходит тень, –
Не скорби же: скоро встанет
Новый вечный день

(реминисценция из «Ряд волшебных изменений Милого лица» очевидна). Это стихотворение задает тональность итоговому явлению этого ряда – четырем стихотворениям Блока (1901–1904), которые трудно ощущать иначе, как единый метрический цикл на сквозную тему «...отлетим!»

Чем больней душе мятежной, Тем ясней миры... Но чрез них в иные дали Проникает взгляд...;

Сторожим у входа в терем, Верные рабы... Бисер нижет, в нити вяжет – Вечная весна... Молча свяжем вместе руки, Отлетим в лазурь;

Мы живем в старинной келье У разлива вод... К нам прольется в двери келий Светлая лазурь... Мы помчимся к бездорожью В несказанный свет;

(и самое большое:) *Дали слепы, дни безгневны, Сомкнуты уста... Нежно белыми словами Кликал брата брат... Всадник встанет, конь вздыбится В голубой пыли... Мы опять расплещем крылья, Снова отлетим!..*

Это не единственные стихотворения Блока в нашем размере, но и остальные обычно перекликаются с ними – темой сказки или темой весны. Тему сказки мы находим в «Снах», 1912, где упрощенно транспонируется та же тема витязя и царевны, и в «Тенях на стене», 1907, с призрачными королем, дамами и рыцарем; может быть, это стихотворение через предыдущее («...И на вьюжном море тонут Корабли...») перекликается со стихотворением П. Соловьевой, 1900 («...Там далеко в синем море Ходят корабли...» и т. д. про «рой земных теней»). Тему весны встречаем в «Не мани меня ты, воля, Не зови в поля...» (1905), в «Распушилась, раскачнулась Под окном ветла...» (1907); может быть, это она подсказала размер Брюсову в «Веснянке» (1918): «Лишь на севере мы ценим Весь восторг весны...». Из других стихотворений этого периода примечателен «Ангел-хранитель» Гумилева, где тема «света» не подчеркнута, но образность («...Но покинуть королеву Для вассала – стыд») возвращает нас к «тогенбурговским» истокам этой семантики. Еще откровеннее воспроизводит «Тогенбурга» Эллис (до 1914 г.): «В день Марии, в час рассвета Рыцарь молодой Шепчет строгих три обета Матери святой...», а она ему отвечает: «...Верный Сыну, в царство света Возойдешь сквозь мрак». Наконец, «тогенбурговский» же зачин ощущается даже сквозь прямую отсыл-

ку к другому, шекспировскому образу в концовке стихотворения Ахматовой (1909) «...Я люблю тебя, как сорок Ласковых сестер».

7. «Тоска». Семантическая окраска «тоска» начала развиваться, как мы уже видели, из семантической окраски «быт», когда в этих стихотворениях описательная часть стала сокращаться, а эмоциональная – разбухать. Но любопытно, что первое большое стихотворение, задающее этот семантический тон, было связано не с темой быта, а, скорее всего, с тою же балладной темой любви издали и любви через смерть. Это восьмое стихотворение цикла «Борьба» Ап. Григорьева (1857):

Вечер душен, ветер воет,
Воет пес дворной;
Сердце ноет, ноет, ноет,
Словно зуб больной...
...Все одна другой страшнее
Грезы предо мной...

...Вот с постели поднимают,
Вот кладут на стол...
...Не сули мне счастье встречи
В лучшей стороне.
Здесь – хоть звук бывалой речи
Дай услышать мне...

Это стихотворение Григорьева, несомненно, помнил Суриков, начиная свое (уже цитированное) стихотворение: «Сердцу грустно, сердце ноет, Тяжело невмочь!..». Два стихотворения Сурикова построены по той же схеме, что и у Григорьева: тоскливая обстановка, а потом вызываемые ею «грезы», только не страшные, как у Григорьева, а контрастно-светлые, но под конец опять перебиваемые мрачной действительностью. Одно – про-

странное (1876): «Тишь и мрак… закрыты ставни... И волшебные мечтанья... И она ко мне подходит... Соловей поет так нежно В воздухе ночном... (явная реминисценция из серенад) ...Все давно ли это было, – где ж теперь оно? Сердце сжалось, очерствело, В нем темно, темно...». Другое – более сжатое (1867–1868): «На дворе бушует ветер, Дождик бьет в окно... Детства прошлого картины! Только вы светлы... Детство, нет тебе возврата! Пронеслось, прошло...» (ср. у Дрожжина, 1912: «Все, что было, миновало, Не вернуть назад...»). В третьем стихотворении контрастное место воспоминаний занимает песня (1867–1868): «За окном скрипит береза, В комнате темно... За окном – чу! – песню кто-то Весело поет... Пой же, друг, пока поется, Жизнь пока светла; А как горе к ней привьется – Все оденет мгла...».

В стихотворении Сурикова «Доля бедняка» (1865–1866) семантика «тоски» является из предельной лиризации семантики «быта» – когда «быт» как бы взаимодействует с «песнею»:

Эх ты доля, эх ты доля, Доля бедняка! Тяжела ты, безотрадна, Тяжела, горька!..

В стихотворении Клюева (до 1912) «быт» как бы взаимодействует с «колыбельной», от которой содержание стихотворения транспонируется в будущее время:

Вечер ржавой позолотой Красит туч изгиб. Заболею за работой Под гудочный хрип… Убиенного младенца Ангелы возьмут...» и т. д.

Совсем любопытный случай почти механического скрещения семантических традиций является в стихотворении Мережковского «Возвраще-

ние» (1891): оно начинается «тоской» («О березы, даль немая, Грустные поля... Это ты – моя родная, Бедная земля...»), а продолжается неожиданно «серенадой» («Теплый вечер догорает, Полный тихих грез, Но заря не умирает Меж ветвей берез. Милый край с улыбкой ясной...» и т. д.).

На эту мрачную семантическую традицию опираются, в конечном счете, и такие стихи, как «Лишняя» Ахматовой (1959: «Тешил ужас. Грела вьюга. Вел вдоль смерти мрак...») и «Вот и нет меня на свете...» В. Соколова.

8. Пейзаж. Семантическая окраска «пейзаж», как мы видели, начала отделяться от «серенады» еще у Фета. Изредка мотив свидания сохраняется в виде рудимента:

Путь туманен, кони бойки, Снежной пеленой Ночью темною на тройке Мчимся мы с тобой... (Иванов-Классик, 1870–1880-е).

Иногда пейзажная тема получает подкрепление из других семантических традиций: из балладного «Спора» с его сонным миром:

...Утро брезжится далеким Светом, а кругом Все как будто спит глубоким Непробудным сном... (Иванов-Классик, 1873);

из бытовой поэзии с ее перечнями обстановки:

Пыль на улице. Травою Площадь поросла... По безлюдным переулкам Блещут огоньки... (Фофанов, 1903).

Приобретя, таким образом, самостоятельность, «пейзаж» ищет законченности в разработке эмоцио-

нальной кульминации (то же мы видели в семантической окраске «быт»): это дает ему выход в окраски «света» и «тоски». Светлый пейзаж дает (обычно в концовке) бодрость и веру в будущее: Жадовская (1847–1856), начав под Фета: «Свежесть утра, роз дыханье, Говор светлых вод, Гибких веток колыханье, Ясный неба свод...», кончает под Лермонтова: «...И среди житейской битвы Твердо сохраню Веру сердца, пыл молитвы И любовь мою»; а Кириллов, начав: «...Прямо в окна так и плещет Розовой волной... Быстро встал, взглянул на небо – Голубая сень...», кончает: «Ничего, пробьемся, выйдем В светлые года. С нами солнце, радость, утро – Торжество труда». Светлый же пейзаж дает и контрастное оттенение душевной мрачности: так у Щербины (1846): «Ароматный ветер веет, Ясны небеса... Но при общем ликованьи Грустен я стою, Незнакомое страданье Точит грудь мою...»; так у Розенгейма (1868–1878): «Ярко светит в небе чистом Полная луна... За себя давно я, море, Людям все простил, Но ведь есть иное горе, Горе выше сил...»). Противоположный контраст – мрачный пейзаж, оттеняющий душевную бодрость, – удалось встретить лишь один раз, в восьмистишии К. Павловой «Воет ветр в степи огромной» (1850): «...В сердце – радостная вера Средь кручины злой, И нависли тяжко, серо Тучи над землей».

9. Сон. Последняя из выделенных нами семантических окрасок, «сон», опирается, понятным образом, прежде всего на традицию лермонтовской «Колыбельной», но получает подкрепление и от «Спора». Здесь тоже возможны эмоциональные выходы и к «свету» (сонные видения), и к «тоске» (сонное оцепенение).

Среди стихов о «светлых снах» необходимо отметить одно, в строгом смысле слова не принадле-

жащее нашему размеру (это не 4–3–4–3-ст., а 4–4–4–3-ст. хорей): это «Качка в бурю» Полонского (1850):

Снится мне: я свеж и молод, Я влюблен, мечты кипят... От зари роскошный холод Проникает в сад...

(этот сон о свидании в саду мог быть одним из источников суриковского «Тишь и мрак... закрыты ставни...»). Полонский был одним из любимых поэтов Блока; на его поэтику и стилистику (в целом, а не только в данном стихотворении) явно ориентировано стихотворение Блока «Сны» (1912: «И пора уснуть, да жалко, Не хочу уснуть!.. За моря, за океаны Он манит и мчит, В дымно-синие туманы, Где царевна спит...»). Здесь основа произведения – пересказ «светлых снов»; Брюсов же в стихотворении «Сны» (1908) обходится даже без пересказа, одним декларативным противопоставлением мира снов и мира яви: «Спите, дети! спите, люди! В тихой темноте, У земной, родимой груди, Преданы мечте!.. Что вам утро! Утром глянет Беспощадный свет; Утром снова душу ранит Сталь людских клевет...».

Среди стихов о «тяжких снах» выделяется «У могилы матери» Сурикова (1865–1866): «сон» здесь метафорический и означает смерть, но построено стихотворение целиком по «колыбельной» схеме, только усложненной: взгляд на жизнь в будущее, окаймленный двумя взглядами на ту же жизнь в прошлое, с другого конца: «Спишь ты, спишь, моя родная, Спишь в земле сырой... Никогда твоих, родная, Слов мне не забыть: «Без меня тебе, сыночек, Горько будет жить!»... И слова твои сбылися... У твоей сырой могилы Сын-бедняк стоит... И когда меня, родная, Принесут к тебе... Буду спать я, спать спокойно Рядышком

с тобой...». Остальные «сонные» стихи проще: у Сологуба это мрачное наслаждение сном (1895: «Шум и ропот жизни скудной Ненавистны мне. Сон мой трудный, непробудный В мертвой тишине...»); у Чюминой – отчаянная попытка вырваться из сна (1888: «Тучи темные нависли Низко над землей, Сон оковывает мысли Непроглядной мглой... Боже мой! услышь моленье, О, не дай заснуть!..»).

На этом, собственно, кончается семантическая эволюция нашего размера. 1840–1850-е годы дали усиление семантической окраски «серенада», 1860–1880-е – окраски «быт», 1900-е – окраски «свет», все это на ровном фоне «песни» и отчасти «колыбельной». В советское время этот размер выходит из употребления (кроме как в «песне») – ни «сон», ни «тоска», ни «блаженный свет» не были созвучны новой эпохе, а эксперименты над новыми, неиспробоваными семантическими окрасками не велись, так как все вообще разностопные урегулированные силлабо-тонические размеры привлекают в это время меньше внимания, чем в XIX в. Можно отметить лишь несколько разрозненных, но характерных попыток переломить инерцию «сна» и «тоски»: «Как Данила помирал» Твардовского и «Разговор на крыльце» Исаковского (скрещение «баллады» с «бытом»), «Лирика» Кирсанова (1947: «...И подняться в жизнь заставит Лестничками строк»), уже упоминавшаяся «Песня» Р. Рождественского (не без кирсановской интонации: «Чтоб она из душных спален Позвала людей...»). Но они не меняют картины.

10. Заключение. Подводя итоги и сопоставляя их с тем, что мы видели в семантике других размеров, можно сделать такие наблюдения.

Во-первых, мы лишний раз убеждаемся, что семантический ореол размера складывается не органически, а исторически: «бодрые и веселые» эмоции, привычно связываемые с ритмом хорея (или хотя бы 4-ст. хорея) здесь отнюдь не преобладают, и это даже ведет к непопулярности размера в наши дни (так же замер в наши дни и 3-ст. хорей «...Отдохнешь и ты»). Исторические же корни этого ореола уходят далеко за пределы русской классики – в французский, немецкий и украинский стих.

Во-вторых, для формирования ореола важны немногие стихотворения, получающие популярность классики и надолго сохраняющие влияние. Они становятся ядрами складывающихся семантических окрасок. Для нашего размера эти «задающие тон» стихотворения созданы прежде всего Лермонтовым (как и для размеров «Горные вершины...», «В минуту жизни трудную...», «По синим волнам океана...», «Выхожу один я на дорогу...»). Эта исключительная роль Лермонтова – а не Пушкина – в семантической истории русского стиха представляет интересную историко-литературную проблему. Видимо, этим подтверждается давнее заявление формалистов: Пушкин был завершителем эпохи русской поэзии, зачинателем же новой эпохи был Лермонтов. Из долермонтовских поэтов наиболее заметным «семантическим инициатором» оказывается Жуковский, из послелермонтовских – Некрасов и (уже вторично в нашем материале) Огарев.

В-третьих, мы видим: после лермонтовского толчка в размере выделяются 4–5 «исходных» семантических окрасок; их традиции эволюционируют, скрещиваются и в конечном счете образуют несколько новых, «вторичных» семантических

окрасок (Из прежних размеров то же самое заметнее всего было в 3-ст. ямбе.) Исходные окраски хранят связь с какими-то жанровыми характеристиками, вторичные характеризуются только темами (то же самое – и в 3-ст. ямбе, и в 3-ст. амфибрахии). Среди этих вторичных окрасок две ощутимо противопоставляются как главные («свет» и «тоска»), и на них ориентируются остальные (то же и в 3-ст. амфибрахии, где мы позволили себе сказать, что их определяют уже не жанры и не темы, а интонации).

В-четвертых, совокупность всех окрасок семантического ореола широка, но не всеохватна: так, в нашем размере практически отсутствуют стихотворения торжественно-патетические; отсутствуют философски-медитативные (исключения вроде «Спешных строк» Пастернака или «Сядь у моря – жди погоды» Фета своей необычностью только подтверждают правило); а такая всеобщая тема, как любовь, является лишь в связи с серенадой и «небесным светом» (отступления у Цветаевой – «Мальчиком, бегущим резво, Я предстала Вам...» и «В сиром воздухе загробном – Перелетный рейс...» – развития не получили). «Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» [Томашевский 1959, 39].

Наконец, в-пятых, можно заметить любопытную особенность: три первичные семантические окраски имели в своем строении некоторую диалектическую двойственность. «Колыбельная» разворачивала тему будущего, но в настоящем это был «сон»; «серенада» давала пейзаж, но эмоциональной окраской была «любовь»; «быт» нанизывал описания, но эмоциональным узлом оказывалась «тоска»; а потом и «сон» и «тоска»

стали самостоятельными вторичными окрасками. «Баллада» такой двойственности не имела – потому, вероятно, эта семантическая окраска и не получила развития; «песня» тоже не имела – но ей помогало то, что она могла принимать любое содержание. Может быть, это значит, что среди семантических окрасок жизнеспособнее те, в которых заложена такая внутренняя двойственность – точно так же, как среди размеров жизнеспособнее те, семантические ореолы которых богаче непохожими друг на друга окрасками.

Примечание. Автор приносит глубокую благодарность Л. М. Маллер, работавшей над тем же материалом и поделившейся указаниями на некоторые тексты и интересными наблюдениями.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Жуковский, БП, 396; Ф. Глинка, БП, 129, Соч. (1869), I, 366, 376; Дельвиг, БП, 125; Пушкин, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1949), I, 45; Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 140, 193; Огарев, БП, 106, 351, 737; Плещеев, БП, 281; Поэты кружка Н. Станкевича, БП, 273, 415 (Красов, Аксаков); Поэты 1840–1850-х годов, БП, 102, 194, 428 (Ростопчина, Гребенка, Берг); М. Дмитриев, Стих. (1865), I, 114; К. Павлова, БП, 146; А. Григорьев, БП, 81, 82, 152; Щербина, БП, 339, 370, 388; Ю. Жадовская, Полн. собр. соч. (1885), I, 117; П. Жадовский, Собр. стих. (1886), 257, 447; Розенгейм, «Стих.» (1896), 432; Алмазов, «Стих.» (1874), 773; Гербель, Полн. собр. стих. (1882), II, 321; А. К. Толстой, БП, I, 53, 177; Майков, БП, 135, 155, 356, Полн. собр. соч. (1914), I, 185; Полонский, БП, 127, 332; Фет, БП, 157, 158, 166, 170, 173, 211, 223, 451; Никитин, БП, 141, 267, 276; Некрасов, БП, I, 99, 188, II, 269; Поэты «Искры», БП, I, 71, 117 (В. Курочкин), II, 117, 602, 650, 693, 819 (Минаев, Н. Курочкин, Вейнберг, Жулев, Пальмин); Минаев, «Чем хата богата» (1880), 95;

«Русская стихотворная пародия», БП, 404, 428, 505, 507, 510, 514 (Минаев, Вормс, Добролюбов); Крестовский, Собр. соч. (1904), IV, 193; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 67, 74, 81, 86, 99, 108, 110, 133, 136, 146, 189 (Суриков), 366 (Родионов), 392, 407 (Дрожжин); Дрожжин, Стих. (1907), 157, 416, «Песни старого пахаря» (1913), 98; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 137, 235, 367, 465, 480, 567 (Синегуб, Фигнер, Омулевский, Иванов-Классик, Яхонтов); Иванов-Классик, «Стих.» (1891), 22, 32; Случевский, БП, 177; Апухтин, БП, 310; Фофанов, БП, 112, 216; В. Соловьев, БП, 60, 149; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 164, 316, 329, 363, 397, 547, 687 (Мережковский, Чюмина, П. Соловьева, Федоров, Ратгауз, Круглов); Сологуб, БП, 155; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 219, 415, 468, III, 17; Блок, Собр. соч. (1960), I, 83, 169, 316, 319, II, 77, III, 170, 266, IV, 174; Белый, БП, 160, 174, 193-205, 259; С. Соловьев, «Апрель» (1910), 145; Городецкий, БП, 129, 312; Клюев, Собр. соч. (1954), I, 123; Гумилев, БП3, 160, 179; Ахматова, БП, 37, 52, 83, 95, 131, 179, 255; Цветаева, БП, 59, 217; Пастернак, БП, 558; Потемкин, «Смешная любовь» (1908), 69, 71, «Герань» (1913), 113; Арсенева, «Стихи о жизни» (1916), 64; Пролетарские поэты... БП, 255 (Кириллов); Инбер, Собр. соч. (1965), I, 158; Прокофьев, БП, 211, 212, 401, 407, 421, 445, 505; Исаковский, БП, 294; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 135; Кирсанов, Собр. соч. (1975), I, 31, II, 10; Шубин, Стих. и поэмы (1958), 32; Винокуров, Собр. соч. (1984), II, 499; Казакова, «Помню» (1974), 193; Сикорский, Избр. стих. (1975), 97; В. Соколов, «Спасибо, музыка» (1978), 40, 78; Р. Рождественский, Избр. произв. (1979), I, 187; «Песни нашей Родины» (1957), 117, 345, 381, 387, 456 (Сурков, Недогонов, Глейзаров, Фатьянов, Матусовский).

Глава 7

«ТУЧКИ НЕБЕСНЫЕ, ВЕЧНЫЕ СТРАННИКИ...»
4-ст. дактиль с окончаниями ДДДД: размер-неудачник

> Стержень высокий и листья атласные,
> Нежно-живые, стыдливо-прекрасные,
> Грустные, чистые, влажные, сонные –
> Белые лилии, низко склоненные...
>
> *Вл. Ленский*

Мы начинали наш обзор с 4-ст. хорея с окончаниями ДМДМ и сразу отметили в нем наличие двух контрастирующих семантических окрасок: старшей, элегической, «Ах! почто за меч воинственный...», и младшей, народно-песенной, «Ой, полна, полна коробушка...». Мы остановились в нашем обзоре на 4–3-ст. хорее с окончаниями ЖМЖМ и уже имели повод предположить, что и внутри отдельных семантических окрасок имеются случаи диалектической двойственности, совмещающей несхожее. И то и другое, как кажется, придавало семантическим ореолам и семантическим окраскам в них устойчивость и жизнеспособность: семантика любого стихотворения, оказываясь как бы в силовом поле между двух (а то и более) полюсов, приобретала гораздо больше точек опоры, к которым оно могло одновременно отсылать читательские ассоциации. Все, что мы

видели в других размерах, также не противоречило этой гипотезе.

Попробуем теперь проверить эту гипотезу с другого конца, рассмотрим семантический ореол размера-неудачника – такого, который не смог выработать достаточно разнообразных семантических окрасок и который поэтому был обречен на самоповторение и безвременно увял. Этот размер – 4-ст. дактиль со сплошными дактилическими окончаниями, чередующимися или парными. Впрочем, время от времени для подкрепления придется привлекать и стихотворения, в которых дактилические окончания перебиваются мужскими или женскими.

1. Начало. У колыбели этого размера, конечно, тоже стоит Лермонтов: первые два стихотворения в русской поэзии, написанные 4-ст. дактилем со сплошными дактилическими окончаниями, – это лермонтовские «Тучи»:

Тучкн небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную... –

и его же «Молитва»:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием...

Первое стихотворение написано в 1840 г., второе – в 1837 г., напечатаны оба были в 1840 г. Что подсказало Лермонтову этот размер, можно

сказать с уверенностью: в 1831 г. Вельтман напечатал песню, которая сразу стала народной:

Что затуманилась, зоренька ясная, Пала на землю росой? Что призадумалась, девица красная, Очи блеснули слезой... –

в 1835 г. Бенедиктов повторил эту строфу в стихотворении «К Полярной звезде»:

Небо полночное звезд мириадами Взорам бессонным блестит. Звездный венец его светит Плеядами, Альдебараном горит... –

после этого Лермонтову оставалось лишь взять из этой строфы Д43дм ритм длинных строк, не перебивая его короткими строками, что он и сделал. Шевырев в рецензии на лермонтовский сборник 1840 г. прямо считал эти два лермонтовские стихотворения подражаниями Бенедиктову [Розанов 1941, 458], – и, хоть нас это шокирует, он был до некоторой степени прав.

Но нас интересует не то, что было с этим размером до его рождения у Лермонтова, а то, что было после Лермонтова. И здесь решающим оказывается стихотворение, появившееся через три года, написанное даже не точно с тою же рифмовкой и тем не менее определившее всю дальнейшую эволюцию лермонтовского размера. Это – тургеневское

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые...
...Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые...

Лермонтовский южный пейзаж здесь сменяется северным зимним пейзажем: мы увидим много повторений его у позднейших поэтов. (Мы помним, как в 3-ст. хорее такую же климатическую переработку произвел над лермонтовским пейзажем Фет). Стихотворение называется «В дороге»: «...Слушая ропот колес непрестанный, Глядя задумчиво в небо широкое...» – и дорога, и небо здесь, конечно, от Лермонтова, но если у Лермонтова в стихотворении были уравновешены будущее и прошлое (будущее – изгнание в неведомую сторону южную, прошлое – зависть тайная, злоба открытая и проч.), то у Тургенева центр внимания решительно смещается в прошлое. Стихотворения-воспоминания вообще чаще в поэзии XIX в., чем стихотворения-ожидания; вот такие стихотворения-воспоминания и выстраиваются теперь в лермонтовской метрической традиции. А различие между ними определяется уже содержанием этих воспоминаний: сперва, в 1850–1870-е годы, преобладают воспоминания мрачные, потом, в 1880–1890-е годы – светлые. Всего нами пока выявлено около 60 стихотворений этого размера; конечно, просмотр массовой продукции умножит их число, но вряд ли изменит общую картину.

Впечатление однообразия этого материала в значительной мере вызывается, конечно, его ритмико-синтаксической скованностью: непропускаемые ударения, стих стремится разломиться на два симметричных полустишия («Степью лазурною, цепью жемчужною»), между ними напрашивается параллелизм («Зависть ли тайная? злоба ль открытая?»), дактилические окончания полустиший побуждают к нанизыванию прилагательных, прилагательные вытесняют глаголы,

стихотворения превращаются в вереницы назывных предложений. Примеров этому будет много.

Бывают такие совпадения, когда кажется, что пародия опережает оригинал. Такой пародией на ритм и синтаксис Д4дд кажется тирада из юморески Некрасова «Без вести пропавший пиита» (1840): «О, грубые души, во тьме бродящие, бедных разящие, ложно мудрящие, низко творящие, вечно кутящие, пьющие, спящие, света не зрящие...» (грамматическая однородность созвучий напоминает о еще одном косвенном истоке размера Д4дд если разбить его на полустишия, то получится 2-ст. дактиль с дактилическими окончаниями, хорошо известный по тексту Жуковского для гимна «Боже, царя храни»). И сборник Лермонтова, и рассказ Некрасова появились в октябре 1840 г., но рассказ – раньше, так что направленное пародирование здесь исключено.

2. Мрачные воспоминания. Ближе всего к лермонтовско-тургеневскому источнику стоит «Чивитавеккиа» Полонского (1859?) – тоже о любовной разлуке и тоже о скитании:

...Снова промчуся я в море шумящее, Новые пристани ждут меня, странника; Лишь для тебя, мое сердце скорбящее, Нет родной пристани, как для изгнанника.

Первый шаг по лестнице нарастающей мрачности воспоминаний сделал молодой Апухтин («Жизнь», 1856):

Песня печальная, песня далекая, И бесконечная, и заунывная, Доля печальная, жизнь одинокая, Слез и страдания цепь непрерывная... –

и дальше перечисляются страдания детства, юности и т. д. Следующий шаг – Никитин (1860):

Бедная молодость, дни невеселые, Дни невеселые, сердцу тяжелые! Глянешь назад – точно степь неоглядная, Глушь безответная, даль безотрадная, –

а через месяц после этого стихотворения он пишет еще более знаменитое:

Вырыта заступом яма глубокая. Жизнь невеселая, жизнь одинокая, Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая, Жизнь, как осенняя ночь молчаливая, – Горько она, моя бедная, шла И, как степной огонек, замерла...

(Такую строфу, где дактилические окончания замыкаются парой мужских, Никитин заимствовал, по-видимому, из баллады-аллегории Елизаветы Шаховой «Чудо-дерево», где речь шла про «бедного странника... Вольного с родины, с дому изгнанника» – очевидная реминисценция из «Туч»! А за Никитиным ее дважды повторил Трефолев: в стихах в честь «Бедных людей» Достоевского, и в стихах на смерть И. З. Сурикова.) Тотчас вслед никитинским стихотворением и Некрасов пишет стихи на смерть Шевченко: «Не предавайтесь особой унылости...» с той же оглядкой на горькую жизнь: «Смелые речи, борьба безрассудная, Вслед за тем долгие дни заточения...».

Никитинское стихотворение получило такую популярность, что стало ощущаться как символ 4-ст. дактиля вообще, независимо от чередования окончаний. П. Лукницкий («Встречи с Анной Ахматовой», 1995, 12) пишет: «Н. С. <Гумилев>

очень восхищался стихотворением Блока «Птица» <»В жаркое лето и в зиму метельную...»>. Он даже сказал ему об этом, а А. А. ответил ему: «Ну... Вырыта заступом...» («Птица» написана тем же размером)».

Когда в этих стихах сформировался такой устойчивый перечень мотивов горькой жизни, то ему уже ничего не стоило оторваться от породившей его темы воспоминания и вместо «горя в прошлом» говорить о «горе в настоящем» или «горе вообще». Тот же Некрасов в следующих 1862–1863 гг. пишет этим размером, во-первых, мрачную сельскую картину «Пожарище»:

Каркает ворон над белой равниною, Нищий в деревне за дровни цепляется. Этой сплошной безотрадной картиною Сердце подавлено, ум утомляется... –

и, во-вторых, мрачную городскую картину «Дешевая покупка»:

Муж – господин красоты замечательной, В гвардии год прослуживший отечеству, Был человек разбитной, обязательный, Склонный к разгулу, к игре, к молодечеству...

(Потом это откликнется у Барыковой, 1878: «Муж-генерал, орденами сияющий, Честно безгрешный доход получающий...».)

Потом несколько таких же стихотворений выдает Минаев, в том числе и переводных (размер оригинала, конечно, не имеет ничего общего с Д4дд) – из Дюпона:

Мы, у которых работа гнетущая С детства замучила живость природную, А впереди посу-

лило грядущее Холод, недуги да старость голодную...;

из Томаса Гуда, «Золото» («Gold! Gold! Gold!»):

Золото, золото, ярко блестящее, Все покупавшее, все продававшее...

Это же «Золото» потом перелагал и Волховской:

Золото! золото! золото! золото! Ясное, твердое, вечно холодное... Все кабалящее, вечно свободное...

(Ритм, конечно, задан ритмом заглавного слова, но рифмы опять-таки подсказаны «Тучами»). Можно привести и другие примеры в том же роде из той же Барыковой, из Городецкого («Нищий»), из Коневского (на разгон студенческой демонстрации):

Зимние дни, посветлевшие, явные – Радостно-мертвые, бело-унылые. В воздухе – клики с угрюмою силою, Гомон сухой, столкновенья неравные...

С наступлением модернизма социальные мотивы из таких стихов исчезают, но мрачный колорит остается, если не усиливается: достаточно вспомнить стихотворение Гиппиус «Все кругом» (1904):

Страшное, грубое, липкое, грязное, Жестко-тупое, всегда безобразное, Медленно-рвущее, мелко-нечестное, Скользкое, стыдное, низкое, тесное... и т. д.

Закончить этот ряд можно стихотворением-реквиемом, автора которого трудно угадать:

Рыцарям честным идейного мужества, Всем, за свободу свершившим чудесное, Павшим со славой за дело содружества, – Царство небесное. Верным и любящим гражданам нации, Объединенным могилою тесною, Детям сознательным цивилизации – Царство небесное... и т. д.

Автор этих стихов (1909) – Игорь Северянин, включивший их в сборник «Поэзоантракт».

Таков ряд стихотворений – мрачных перечней, оторвавшихся от первоначального истока – лермонтовско-тургеневской темы воспоминания. Но отрыв был неполный, стихи с темой памяти писались и дальше, в 1870–1880-х годах. Достаточно напомнить два: Минский, кусок из полиметрического стихотворения «На заре жизни»:

Детство беспечное, время блаженное, Счастье, лишь сердцу невинному внятное... (с прямыми реминисценциями из Лермонтова: «Я ли был в небе – иль небо в груди моей... Думы свободные делались тучами...») –

и, конечно, Апухтин (1876):

Ночи безумные, ночи бессонные, Речи несвязные, взоры усталые... Все же лечу я к вам памятью жадною, В прошлом ответа ищу невозможного...

(Кажется, еще не отмечались два образца, к которым восходит это знаменитое стихотворение, оба из 1840-х годов, оба еще не лермонтовской,

а вельтмановской строфой: Доводчиков, «Ночи разгульные, ночи бессонные, Вам не вернуться назад...» и Губер, «Ночи бессонные, ночи мучения, Скоро ли минете вы?..»)

Живучесть лермонтовско-тургеневских стереотипов видна и в том, что не только Фофанов повторяет тургеневский снежный пейзаж:

Сумерки бледные, сумерки мутные Снег озарил перелетным мерцанием. Падают хлопья – снежинки минутные, Кроют все белым, как пух, одеянием... Грезы так падают, грезы сомнения, В сумерки бледные сердца мятежного... –

но и такой новатор, как юный Брюсов (впоследствии весьма сурово судивший о Фофанове), даже в такое стихотворение, как любовное «Глупое сердце, о чем же печалиться...» (1895), вносит все те же образы:

Тянется поле безмолвное, снежное, Дремлют березки в безжизненном инее, Небо нависло – уныло-безбрежное, Странно-неясное, серое, синее...

3. Молитва и родина. Такова первая семантическая традиция, идущая от лермонтовского и тургеневского стихотворений. Спрашивается, неужели параллельно с ней не возникали другие, которые обеспечили бы животворную противоречивость семантических ассоциаций? Возникали, но скудно и слабо и не выдерживали конкуренции. Можно назвать две: происхождение одной совершенно ясно, а происхождение второй пока загадочно.

Первая – это стихи, отталкивающиеся не от лермонтовских «Туч», а от лермонтовской же «Мо-

литвы», у Ростопчиной (1854) в полиметрическом стихотворении «Отжившая душа» мы читаем:

Мы за сестру свою просим болящую: Смилуйся, Господи, призри скорбящую...;

ср.: *Ты умерла, но не верю, желанная, В полную смерть твою, смерть непробудную...* (Минаев);

Отче наш! Бог безутешно страдающих, Солнце вселенной! к тебе мы с молитвою: Всех сохрани за любовь погибающих, Всех угнетенных мучительной битвою... (Фофанов).

Но это и все; можно добавить лишь выбор размера (но с вольными окончаниями) в переложении Вл. Соловьева из Петрарки, «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (1883) с характерным безглагольным стилем акафиста.

Вторая линия загадочна, потому что начинается с пародии: со стихотворения Добролюбова (1860) от лица Аполлона Капелькина «Родина великая»:

О моя родина грозно-державная,
Сердцу святая отчизна любимая!
Наше отечество, Русь православная,
Наша страна дорогая, родимая!..

Был ли здесь какой-нибудь конкретный славянофильский образец, написанный таким размером, или это просто один из опытов пересемантизации старых размеров, какие часто предпринимались в эту пору, – сказать трудно; вероятнее, однако, второе (по любезному сообщению А. Л. Осповата, в неизданной переписке славянофилов размер этого стихотворения вызывал недоу-

мение и у них). Но у этого пародического стихотворения были вполне серьезные продолжения – правда, среди переводов, – Чюмина, «Родине» (1889) («с малороссийского»; украинский оригинал обнаружить не удалось, хотя стихотворения нашим размером были, например, у П. Грабовского, – за справку большое спасибо Н. В. Костенко):

О моя родина, нежно любимая, Край незабвенный, Украина родимая! Родина милая, чудная, дальная, Родина столь горделиво-печальная... (и т. д., с переходом в знакомую тему воспоминания);

и Брюсов (1815), с армянского, из В. Теряна (разумеется, без всякой оглядки на размер оригинала):

Как не любить тебя, родина бедная, В скорби покорной страна опаленная, Снова мечам остроблещущим преданная, Ты – богородица, семь раз пронзенная...

Но и только: конкуренции с ведущей лермонтовско-тургеневской традицией стихов-воспоминаний не выдерживает и эта линия.

4. Разрозненные случаи. Тем более не выдерживают этой конкуренции единичные обращения к нашему размеру в стихах на разные темы; мы упоминаем о них лишь для полноты. Прежде всего здесь обращает на себя внимание стихотворение Розенгейма (1848–1858), в котором лермонтовские «Тучи» скрещиваются с лермонтовским же «Демоном» (от «Туч» – и поднебесный полет, и характеристика «Но, недоступный ни гневу, ни жалости...»):

Враг неподвижности, недруг урочного, Вечно снедаемый жаждой движения, Мчался над миром средь мрака полночного, Дух беспокойно-пытливый сомнения...

Затем – «Спор на небе» Ростопчиной (1843, без рифм), где спорят месяц и туча: «Кто же, кто будет из них победителем? Туча ль угрюмая мимо, досадуя, Путь свой направит, вдаль вихрем влекомая?..» – и т. д., с очевидными лермонтовскими реминисценциями. Этот «месяц» от нее переходит потом к Голенищеву-Кутузову (1872):

Месяц задумчивый, звезды далекие С темного неба водами любуются...

А затем он легко замещается и солнцем – у Льдова (1897):

Солнце весеннее, солнце лукавое, Долго ли будешь сквозить невидимкою... Сердце устало томиться загадками, Сердце заждалось тебя сиротливое... –

и звездами – у начинающего Есенина (1911–1912):

Звездочки ясные, звезды высокие! Что вы таите в себе, что скрываете?..

С неба и равнин переводит взгляд на море Вяземский (1865, с амфибрахическими концовками строф):

Море широкое, море пространное, В дальнем мерцании с небом слиянное, Солнцем согретое, море лазурное, Под непогодою темное, бурное! Все смотришь, все смотришь, нельзя насмотреться, Все хочется видеть и глубже вглядеться...

Стихотворение написано в Ницце, где только что перед этим написал свое (тоже дактилическое) «Как хорошо ты, о море ночное...» Тютчев. (А общим источником сочетания темы и 4-ст. трехсложного размера было амфибрахическое «Безмолвное море, лазурное море...» Жуковского.) Но и в этом пейзаже южные декорации быстро уступают место северным (Бальмонт, 1905–1906):

Небо свинцовое, солнце неверное, Ветер порывистый, воды холодные, Словно приливная, грусть равномерная, Мысли бесплодные, век безысходные...

Мы видим: в образцах Лермонтова и Тургенева перед нами было равновесие пейзажного фона и навеваемых им раздумий, у продолжателей оно нарушается: пейзаж стремится к отделению. В веренице «мрачных воспоминаний», которую мы прослеживали выше, пейзаж легко терялся. В веренице «светлых воспоминаний», которую нам осталось просмотреть, наоборот, пейзаж обычно выдвигается на первый план, а эмоции служат лишь аккомпанементом к нему.

5. Светлые воспоминания. В этой традиции стихов-воспоминаний, как уже было сказано, около 1880 г. происходит постепенный поворот: воспоминания мрачного содержания как бы исчерпываются и выходят из употребления, воспоминания светлого содержания набирают силу. У Лермонтова, как мы помним, земля и небо противопоставлялись, земля была царством зависти и злобы, а небо – царством небесным или, в крайнем случае, царством холодного бесстрастия. Те-

перь наоборот, земля сближается с небом, и светлые образы природы аккомпанируют светлым чувствам, вспоминаемым или переживаемым. Это не обошлось без влияния другого стихотворения Лермонтова, светлого и радостного: «Слышу ли голос твой, Звонкий и ласковый...» – далее размер этого стихотворения прихотливо меняется, но процитированное начало полностью совпадает с ритмом «Тучек небесных». (Прямым подражанием лермонтовскому «Слышу ли...» является фофановское «Снится ль минувшее – Чутко прислушайся Сердцем внимательным К раю забытому... Радуйся даже Тоске настоящего, Ибо желания Нет недоступного...)

У начала этой «светлой» линии стоит стихотворение Бенедиктова «Ты мне всё», при жизни не печатавшееся:

Воздуха чистого в легком дыхании Мне твоей поступи веянье слышится; На море, белой волны в колыхании Всё мне волна твоих персей колышется...

Затем у Крестовского (1862) «светлая тема» прямо противопоставляется «темной теме»:

Что, моя нежная, что, моя милая, Что ты глядишь на осенние тученьки?.. Я зашепчу твою злую кручинушку. Все разгадаю, что будет, что сбылося, Что на душе и о чем-то взгрустнулося...

Голенищев-Кутузов начинает в 1872 г. еще с колебанием:

В бьющемся сердце надежда заветная; Тайный полет за мгновеньем мгновения; Взор непод-

вижный на счастье далекое; Много сомнения, много терпения..., –

а кончает в 1884 г. уже радостно:

Снилось мне утро лазурное, чистое, Снилась мне родины ширь необъятная... Шепчут сердца с умиленьем и трепетом Имя любимое, имя заветное...

Ф. Сологуб (в сборнике «Костер дорожный», без даты) возвращается к лермонтовскому контрасту земли и неба: ночь «Тихо прильнула, осыпала ласками, Круг очертила мечтами согласными, Нежно играет прозрачными масками...», и все-таки «Что же не молкнут тревоги сердечные? Нет им забвения, нет утоления...». Одновременно с Сологубом в поэзию является Ап. Коринфский (стихи 1889–1893):

Письма заветные, свято хранимые, Снова хотел прочитать я украдкою, Образы милые, в прошлом любимые, Вызвать из бледных страниц грезой сладкою...;

Листья душистые, нежно-зеленые, Шепчутся между собой, как влюбленные, В шелесте тихом мне слышны невнятные Сказки, пытливому сердцу понятные...;

Поле широкое, снегом покрытое, Лес, разукрашенный блестками инея... Вспомнил признание первое, нежное, Горькой разлуки картины печальные... (почти по Тургеневу);

Ночью осеннею, ночью ненастною Прочь улетает тревога унылая, Если мне светят из мрака глубокого Глазки твои, моя девушка милая...;

С кротким сиянием света вечернего Сходит порою отрада невнятная В сердце усталое, жизнью разбитое, Только ему одному и понятная...

Стихотворений такого размера и стиля только в ранних сборниках Коринфского больше десятка. Но намного ли отличаются от них стихотворения Бальмонта – поэта уже новой выучки?

Гавань спокойная. Гул умирающий. Звон колокольный, с небес долетающий. Ангелов мирных невнятное пение. Радость прозрачная. Сладость забвения («Тишина»; стихотворение без единого глагола);

Лунным лучам и любовью слиянные, Бледные, страстные, нежные, странные, Оба мы замерли, счастием скованы, Сладостным, радостным сном зачарованы... («Только любовь»);

Где-то на острове Вилиэ-Льявола Души есть, лишь пред собою преступные, Богом забытые, но недоступные Обетованиям лживого дьявола... Жизнь разлюбившие, сердцем уставшие, Что же самим вы себе прекословите?.. («Будем как солнце»: интонации тех же лермонтовских «Туч»).

Ср. у Ратгауза (1895):

Ночь серебристая. Сад засыпающий Веет струею в лицо ароматною. Томные отзвуки песни рыдающей Грудь наполняют тоской непонятною...

Ср. у Вяч. Иванова – напряженность гораздо сильнее, но соотношение между пейзажем и душою – то же, хотя финальный образ эффектно сводит их воедино:

Лебеди белые кличут и плещутся... Пруд – как могила, а запад – в пыланиях. Дрожью предсмер-

тною листья трепещутся, – Сердце в последних сгорает желаниях... За мимолетно-отсветными бликами С жалобой рея пронзенно-унылою, В лад я пою с их вечерними кликами – Лебедь седой над осенней могилою...

Эту подборку можно было бы продолжить, но думается, что из нее уже видно: тип просветленного стихотворения о природе, душе, вечности и тайне настолько устоялся в поэзии рубежа XIX–XX вв., что разница между Ап. Коринфским и Бальмонтом оказывается почти неощутима. Видно и то, что стихотворения все больше становятся безглагольно-нанизывающими, композиционно аморфными, превращаются в лирическое топтание на одном месте. Современники ощущали это очень отчетливо. К. Чуковский в одной из статей книги «От Чехова до наших дней» [Чуковский 1908, 140] цитирует стихотворение Вл. Ленского (Абрамовича):

Белые лилии, низко склоненные...
Речи и ласки, весной опьяненные...
Кажется, крылья над ней серебристые,
Стройное тело и взоры лучистые.
Белые лебеди, низко склоненные...
Вихря внезапного шумы зеленые...
Теплые руки, пугливо дрожащие,
Белое платье в саду шелестящее.
Будят забытое, грустное, милое,
Пахнут, как будто над свежей могилою,
Никнут на стержне цветы белоснежные,
Сердце раскрыто, молящее, нежное.
Радость лучистая, грусть непонятная,
Влажность весенняя, сладость невнятная,
Запах таинственный, нежный, мучительный,
Белые лилии... цвет упоительный... –

и Чуковский продолжает: «Это стихотворение еще не кончено, но я не могу утерпеть, чтобы не признаться: я переписал его от конца к началу. В нем можно делать и другие перемещения: можно, например, переставить все эпитеты, и эффект получится тот же». Чуковский не лицемерит: в подлиннике у стихотворения есть еще одна строфа, но и она может быть переписана задом наперед таким же образом. (Она вынесена в эпиграф к этой главе.) «Можно переставить стихи в любом порядке», – это обычная форма упрека в бессвязности: Блок попрекал этим С. Соловьева, а Минаев – Фета (тоже переписывая его стихи от конца к началу). В большинстве случаев это – преувеличение, здесь – нет.

Это означает конец: лермонтовский размер, 4-ст. дактиль с дактилическими окончаниями, умирает своей смертью от внутреннего застоя – оттого, что он не нашел возможности развить несколько взаимодействующих и взаимооттеняющих семантических окрасок, обрекся на самоповторение и исчерпал себя.

После 1917 г. нам удалось найти только одно произведение, написанное этим размером. Когда-то Ап. Коринфский (1893–1895) начинал стихотворение:

Рдеется зорькою небо румяное, – Вспыхнула, полымем пышет над нивою: Весело солнышко всходит багряное, Видеть надеясь всю землю счастливою...

Теперь С. Островой (1970) начинает:

Красное солнце над речкою синею. Небо над лесом, как песня неспетая. Не перестану влю-

бляться в красивое. Как поживаешь, земля моя светлая?.. –

и т. д. Этот запоздалый, но верный отголосок Ап. Коринфского кажется достойным эпилогом в судьбе размера-неудачника.

6. Приложение: Д4жж. Семантическая окраска рассматриваемого нами размера – Д4дд – может перекидываться и на смежные разновидности размера Д4 и даже на смежные размеры. Как это бывает, мы видели, обследуя семантику 3-ст. ямба. Уже одно из ключевых стихотворений нашего размера, тургеневское «В дороге», имело рифмовку ЖДЖД. Лермонтовская «Молитва» («Я, Матерь Божия...») была написана четверостишиями ДДДД; но почти тотчас вслед за этим у Губера эти окончания укорачиваются до ЖЖЖЖ («Ave Maria! К тебе простираю В страхе невольном дрожащие руки...») [Розанов 1914], а у Фета – до ММ («Ave Maria! – лампада тиха. В сердце готовы четыре стиха...»).

Легче всего переходит семантика Д4дд на Д4жж. Некоторые стихотворения Д4жж неотличимо напоминают уже цитированные выше:

Липы кудрявые в пышном расцвете Утро застало в саду орошенном... Брызнуло солнце в зеленом просвете И заиграло по темным колоннам Старых деревьев... (Ап. Коринфский, 1889–1893);

...Здравствуй, земля, залитая с краями Ярым, пахучим, блаженным простором! Машет весна золотыми крылами По чернолесьям, излогам и горам... (Л. Столица, «Рай»);

Блеклая роза печально дышала, Солнца багровым закатом любуясь, Двигалось солнце – она

трепетала, В темном предчувствии страстно волнуясь... (Блок, «Роза и соловей», 1898);

Дни убегают, как тени от дыма, Быстро, бесследно и волнообразно. В сердце моем ты навеки хранима, В сердце моем ты всегда неотвязно (Бальмонт, «Печаль Луны», 1903).

Однако мы видим, что все это – стихотворения сравнительно поздние. А в первое 50-летие после Лермонтова определяющим в семантике Д4жж было стихотворение другого содержания, – конечно, тоже лермонтовское. Это «Пленный рыцарь» (1840):

Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют все вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно...

Его незамедлительно дважды подхватывает Щербина (во втором стихотворении – с дополнительными реминисценциями из лермонтовского же «Узника»):

Звездное небо в окошко мне видно. Видно отсюда уснувшее море. Сердцу печально и сердцу обидно: В нем не заснуло тревожное горе... («Сердцу», 1846);

Черные стены суровой темницы Сырость одела, покрыли мокрицы; Падают едкие капли со свода – А за стеною ликует природа... Вот когда смерти впервые хочу я, Мыслью далеко отсюда лечу я: Вижу себя на коне и на поле, Чую себя я на воле, на воле... («Узник», 1851), –

а за Щербиной – Фет:

Окна в решетках, и сумрачны лица, Злоба глядит ненавистно на брата; Я признаю твои стены, темница, – Юности пир ликовал здесь когда-то... (1870-е годы).

(Впрочем, пять других стихотворений Фета, написанных этим размером, с этой семантической традицией не связаны: это «Если ты любишь, как я, бесконечно...», «Блеском заката овеяны горы...», «В вечер такой золотистый и ясный...», «Угасшим звездам» и «Поэтам». Но семантических традиций от них не пошло.) Затем тюремные реалии выветриваются, остается только тема смерти. С явной оглядкой на Щербину и Лермонтова выбирает размер такой певец смерти и поклонник Фета, как Б. Садовской:

Сердце стальное, не бойся мороза, Всем ты стихиям равно недоступно. Смерти не знает увядшая роза. В чем ты виновно и в чем ты преступно?.. («Сердцу», 1911);

Снова о смерти мечтаю любовно. Жить я хочу, но и смерть мне желанна. Пусть мои годы невидимо, ровно К старости мирной текут неустанно... (1915).

(Впрочем, третье его стихотворение этим размером, «Море»: «Искры, сверкания, блестки и блики. Море то серое, то голубое. Плачутся чаек призывные крики. Брызжет соленая пена прибоя...» – восходит скорее к Тютчеву и Вяземскому, но с реминисценцией из Брюсова: «Волны приходят и волны уходят... Слушают чаек протяжные крики, Смотрят на белое кружево пены».)

Может быть, не случайно «Рыцарь-монах, что закован в железо...» появляется и в еще одном 4-ст. дактиле этого времени – в описании старой фрески у С. Соловьева («Свете тихий», до 1906 г.).

Нерифмованный Д4жж приобретает неожиданное интонационное сходство с гексаметром: «Все ты уносишь, нещадное время – Горе и радость, дружбу и злобу; Все забираешь всесильным полетом; Что же мою ты любовь не умчало?» (Жадовская, 1850-е? годы). Еще больше это чувствуется в другом метрическом соседе «Тучек» – в размере Д5жж у Фруга («Из легенд рая»), где контраст неба и земли едва ли не прямо восходит к «Тучам»:

Души блаженных, эдема бессмертные жители! Вечным обвеяны миром и радостью вечною – Слышите ль вы в тишине безмятежной обители Стоны страдальцев, томимых тоской бесконечною?..

Впрочем, это уже приводит нас в область метрических дериватов гексаметра – к теме, которая у нас еще впереди.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 93, 165; Бенедиктов, БП, 532; Вяземский, Полн. собр. соч. (1878), XII, 191; Розенгейм, «Стих.» (1896), 231; Полонский, Полн. собр. стих. (1896), I, 99; Крестовский, Собр. соч. (1904), IV, 192; Добролюбов, БП, 179; Никитин, БП, 312, 317; Некрасов, БП. II, 66, 102, 104, 152; Минаев, «В сумерках» (1868), 61, «На перепутьи» (1871), I, 184, «Чем хата богата» (1880), 27; Трефолев, БП, 116, 197; Апухтин, БП3, 67, 201; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП,

638, 649 (Барыкова); Поэты 1880–1890-х годов, 232, 247, 274, 548, 556 (Голенищев-Кутузов, Андреевский, Ратгауз); Фофанов, БП, 110, «Стих.» (1896), III, 72, «Иллюзии» (1900), 44; Коринфский, «Песни сердца» (1897), 28, 96, 98, 161, 196, 244, 271, 341, 346, «Черные розы» (1896), 160; Льдов, «Лирич. стих.» (1897), 89; Чюмина, «Стих.» (1889), 117; Минский, «Стих.» (1887), 181; Коневской, «Стихи и проза» (1904), 69; Гиппиус, Собр. стих., II (1910), 21; Сологуб, «Костер дорожный» (1922), 30; Бальмонт, Полн. собр. стих. (1908), I, 169, II, 92, IV, 53, VI, 71; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 61; «Поэзия Армении» / Под ред. В. Брюсова (1973), 384; Вяч. Иванов, «Cor ardens» (1911), I, 134; Городецкий, БП, 441; «Проталина» (1907), 66 (Ленский); Поярков, «Стих.» (1908), 46, 71; Северянин, Соч., I (1995), 446, II, 23; Вознесенский, «Путь Агасфера» (1914), 57; Шагинян, «Первые встречи» (1909), 51; Романовская и Рем, «Морские камешки» (1913), 19; Северянин, Собр. поэз. (1916), III, 113, «Поэзоантракт» (1918), 22; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 71; Островой, Собр. соч. (1987), III, 90.

Глава 8
«НА ВОЗДУШНОМ ОКЕАНЕ...»
4-ст. хорей с окончаниями Ж, М: размер-удачник

В темном аде под землею
Сквозь лазоревый туман
Лысый с белой бородою
Старый русский великан
С догарессой молодою
Упадает на диван.
Догаресса молодая,
Колыхаясь и сверкая,
С той же ночи понесла
Византийского орла,
И чрез миг одна стояла
Голубеющего рая
Обожженная скала!

Магдалина! Магдалина!
Богоносица святая!
Посмотри, в тени чинары
Из подземного из ада
Дьявол щелкает бичом.
Собирайтесь, паликары,
Чтобы грешников громада,
Как испуганное стадо,
Выла бешеным смерчом!

Центон *(Ахматова, Блок, Гумилев, Жуковский, Лермонтов, Майков, Некрасов, Никитин, Пушкин)*

К Чуковский. Чукоккала. М., 1979. С. 274.

Чем менее употребителен стихотворный размер, тем отчетливее его семантические окраски. Малоупотребительный гексаметр с первых же строк сообщает читателю установку на «что-то античное», – а массовый 4-ст. ямб (и даже 5-ст. ямб) именно благодаря своей массовости уже успел быть использован в самых разнообразных темах и поэтому заставляет читателя быть готовым ко всему: т. е. он семантически нейтрален. До сих пор мы старались рассматривать размеры не очень широко употребительные – в таких легче было выследить и генезис и структуру семантического ореола. Теперь попробуем взять размер более массового употребле-

ния – 4-ст. хорей пушкинского времени. В 1820-х годах он занимал в русской лирике третье место по употребительности (после 4-ст. и вольного ямба), а в 1830-х годах – второе (после 4-ст. ямба) [Гаспаров 1974, 1984]. Это значит, что 4-ст. хорей достаточно многогранен, чтобы обслуживать различную поэтическую тематику, но не столь еще широк, чтобы стать совсем семантически нейтральным, как 4-ст. ямб пушкинской эпохи. («Пушкинской эпохи» – оговорка необходимая: в наше время типичный для того времени 4-ст. ямб с вольной рифмовкой будет восприниматься как вовсе не нейтральный, а, наоборот, очень сильно семантически окрашенный – стилизованный «под Пушкина».)

Предыстория. Специфика 4-ст. хорея – это его связь с песней: она прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлабических аналогах разных европейских языков и, по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб.

Эта связь с песней варьируется приблизительно следующим образом, на четыре лада. Во-первых, – народная песня, причем не только лирическая, а и эпическая; во всей восточноевропейской силлабо-тонике хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный метру заемному и книжному. Во-вторых, – просто песня, любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового. В-третьих, – в особенности песня легкого содержания и, шире, всякая легкая поэзия, в частности шуточная. В-четвертых, – песня анакреонтического содержания («анакреонтов вось-

мисложник» родствен по звучанию 4-ст. хорею) и, шире, всякой античной тематики.

В русской поэзии XVIII в. жанр песни – почти безраздельное достояние двух коротких размеров «анакреонтического» происхождения – 3-ст. ямба (о котором шла речь выше, в гл. 3) и нашего 4-ст. хорея:

Вид прелестный, милы взоры! Вы скрываетесь от глаз... (Херасков, 1796);

Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал!.. (Николев, 1798);

Стонет сизый голубочек, Стонет он и день и ночь... (Дмитриев, 1792);

Взвейся выше, понесися, Белогрудый голубок!.. (аноним, 1791);

Я в пустыню удаляюсь От прекрасных здешних мест... (аноним, 1791).

За пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорея были духовная ода – она смыкалась с песнями через псалмы, которые служили ей материалом, и немецкие протестантские гимны, которые служили ей образцом:

Господи! кто обитает В светлом доме выше звезд?.. (Ломоносов, 1747).

К концу века у размера появляется еще один семантический ориентир – баллада (от имитаций испанского романсного стиха через немецкую силлабо-тонизацию):

Худо, худо, ах, французы, В Ронцевале было вам!.. (Карамзин, 1789);

...Ты содержишь Болеслава, Польша, в памяти своей... (Муравьев, 1790-е);

Царь жила-была девица, – Шепчет русска старина... (Державин, 1812).

1. Пушкин. На фоне этих ассоциаций Пушкин и разрабатывал свой 4-ст. хорей. Это значит, что любое его обращение к этому размеру неминуемо вызывало в сознании читателей этот крут тематических, эмоциональных, стилистических ожиданий, и он должен был маневрировать, нейтрализуя одни и подкрепляя другие, чтобы они сложились в семантическую перспективу, которая договаривала бы для читателя то, что не сказано непосредственно в тексте.

До сих пор попытка разобраться в семантике обращений Пушкина к этому размеру была сделана только дважды, оба раза мимоходом, с промежутком в 50 лет.

В первый раз это было отступление в статье В. Чудовского «Несколько утверждений о русском стихе» [Чудовский 1917, 63–65], написанное в свойственной ему импрессионистической манере и приподнятом стиле: «Пушкин, самовластно и мудро царивший в иамбе, на хорей смотрел как на соседнюю область, не всегда ему подчинявшуюся; он делал опыты различного ею распоряжения, достигал очень многого, но все же, неудовлетворенный, на время бросал ее... Цели он в ней преследовал явно различные. Сначала он еще не знает возможности придать хорею какую-либо особую действенность... В 1827 году «ничтожное» четверостишие «Золото и булат» наталкивает его на новое отношение к хорею: применение его к вещным сюжетам, к конкретизации, материализации... Новая веха – «Ворон к ворону летит...», где поэт обрел новую выразительность – передачу хореем жути, тревоги... Новая веха – путешествие на Кавказ в 1829 г. с «Доном» и «Делибашем»... Своеобразие хорея, его специфическая выразительность была найдена,

но ценою страшного сужения – я бы почти сказал: унижения – его поэтического кругозора, «сюжетности». Всякая «высшая» и более общая поэзия отошла окончательно к иамбу. Хорей должен был довольствоваться более низкими предметами и дошел до той *неизысканности* тона, какою отличен «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Пир Петра Великого». Но в 1835 году перед Пушкиным стала высокая задача – освоить античность. (О, если б он успел!..) И *вещественность,* реальность древних он вверил хорею...».

Во второй раз семантики пушкинского хорея касается Ю. М. Лотман при анализе пушкинского наброска «Зорю бьют... из рук моих...» [Лотман 1972, 167–168]: «Пушкин первоначально предполагал написать стихотворение ямбом: «Чу! зорю бьют... из рук моих Мой ветхий Данте упадает – И недочитан мрачный стих, И сердце – забывает». Смысл превращения ямбического текста в хореический станет ясен, если суммировать хореи Пушкина этих лет: отделив тематически явно самостоятельные группы эпиграмм («Лук звенит, стрела трепещет...», «Как сатирой безымянной...») и баллад («Утопленник», «Ворон к ворону летит...», «Жил на свете рыцарь бедный...»; сюда же отойдут стилизованные «Кобылица молодая...» и «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...»), получим – в пределах поэзии 1826–1830 гг. – заметную группу лирических стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья белобока...». Описание всех этих стихов как *единого*

текста на фоне ямбической традиции позволило бы более точно выявить семантику хорея в лирике Пушкина между 1826 и 1830 годами. При всем сюжетном разнообразии этих текстов, у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и проч.). Смена реального нереальным, то, что в кинематографе дано было бы наплывом (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому) связывается в эти годы у Пушкина с 4-ст. хореем. Ямб устойчиво связывается с индикативом и модальной выдержанностью всего текста».

Мы продолжаем эту попытку описания пушкинского 4-ст. хорея «как единого текста» по возможности более систематически, хотя и не решаясь ни на такие расплывчатые обобщения, как у В. Чудовского, ни на такие тонкие подробности, как у Ю. М. Лотмана. Разобраны были 90 произведений 1813–1836 гг. (недоработанные наброски по большей части не учитывались). Полный перечень хореических стихотворений Пушкина (а также рассматриваемых далее Батюшкова, Жуковского, Дельвига, Баратынского) в общем контексте их метрического репертуара содержится в работе [Русское стихосложение 1979].

В этой истории 4-ст. хорея у Пушкина можно различить три периода: 1813–1821 гг., легкая субъективная поэзия, преимущественно лирическая; 1824–1828 гг., переходный период, который трудно определить двумя словами; 1828–1836 гг., объективная экзотически окрашенная поэзия, преимущественно эпическая. Неуклюжесть этих определений, может быть, несколько прояснится в дальнейшем изложении.

1а. Первый период. Как известно, нынешние собрания сочинений Пушкина хронологически открываются как раз 4-ст. хореем: «К Наталье» (1813): «Так и мне узнать случилось, Что за птица Купидон...» (в XIX в. они открывались другим стихотворением, «О Делия драгая...»). Вслед за этим стихотворением выстраивается ряд типичных для раннего периода произведений: любовь, вино, дружба, скромный бытовой фон, слегка стилизованный под античность; радостные чувства, при которых грусть о мимолетности земных благ – всего лишь оттенение; побудительная интонация, обычно с обращением. Таковы:

...Так поди ж теперь, с похмелья С Купидоном помирись... («Блаженство», 1814);

...Пусть владеет мною он! Веселиться – мой закон... («Опытность», 1814);

...Иль не хочешь час единый С другом сердца разделить?.. («К Наташе», 1815);

...Ради резвого разврата, Приапических затей... («Ольге Массон», 1819);

...Откровенной дружбы слезы И любовниц легкий зов... («К молодой вдове», 1817);

...Соберут их легкий пепел В урны праздные пиров... («Кривцову», 1817);

Я люблю вечерний пир, Где веселье – председатель... («Веселый пир», 1819);

...Мы топили горе наше В чистом, пенистом вине... («Воспоминание», 1814);

...Страстью нежной утомляйся, А за чашей отдыхай!.. («Гроб Анакреона», 1815).

Можно возразить, что эти темы характерны для Пушкина-лицеиста во всех размерах. Это так, но отфильтровка их в 4-ст. хорее тщательнее, чем в иных размерах: ни «Кольну», ни «Принцу

Оранскому», ни «Наездников», ни «Счастлив, кто в страсти сам себе...» (4-ст. ямбы) нельзя вообразить в 4-ст. хореях, не говоря уже о «К Лицинию» или «На возвращение государя императора...» (6-ст. ямбы). Конечно, ближе всего семантика 4-ст. хорея к семантике другого «анакреонтического» размера, 3-ст. ямба; здесь синонимия двух размеров потребовала бы гораздо большей тонкости различения оттенков тематики, но на этом мы останавливаться сейчас не можем.

К этой лирике примыкают, с одной стороны, серия эпиграмм: «Вот Хвостовой покровитель» – Голицын, «Всей России притеснитель» – Аракчеев, «Есть в России город Луга...», «Ты богат, я очень беден...», куплеты на кишиневских дам и т. п. – половина всех хореических эпиграмм Пушкина относится сюда, к 1817–1821 гг. А с другой стороны, к основной струе легкой поэзии примыкают два эпических опыта: в начале периода – «Бова», в конце – «Царь Никита», оба с условной русской народной окраской, «Бова» даже с таким ее признаком, как нерифмованные дактилические окончания (к которым Пушкин больше не вернется). В следующем, переходном периоде эти опыты исчезают, но по миновании его окажутся для Пушкина очень существенны.

1б. Второй период отбит от первого мертвой паузой: в 1822–1823 гг. у Пушкина нет ни одного стихотворения, написанного 4-ст. хореем. Наоборот, со следующим, третьим периодом он сливается плавно, 1828–1830 гг. могут считаться расплывчатой пограничной полосой.

Главная черта второго периода – раздвоение основной струи «легкой лирики». Стихотворения,

продолжающие прямо ее тематику, обрастают приметами быта, становятся менее условны:

Здравствуй, Вульф, приятель мой, Приезжай ко мне зимой... В Троегорском до ночи, А в Михайловском до света... («Из письма к Вульфу», 1824);

Что же? будет ли вино?.. Рад мадере золотой... Сен-Пере бутылке длинной... («Послание к Л. Пушкину», 1824);

У Гальяни иль Кольони Закажи себе в Твери С пармезаном макарони Да яичницу свари... («Из письма к Соболевскому», 1826);

Подъезжая под Ижоры... Хоть вампиром именован Я в губернии Тверской... (1829);

Город пышный, город бедный... Ходит маленькая ножка, Вьется локон золотой... (1828).

А рядом с ними появляются стихотворения грустные, тревожные и медитативно-сентенциозные:

Если жизнь тебя обманет, Не печалься, не сердись... (1825, пока еще с оптимистической концовкой);

Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана... (1828);

Снова тучи надо мною Собралися в тишине... («Предчувствие», 1828);

...Жизни мышья беготня, Что тревожишь ты меня.. («Стихи, сочиненные ночью...», 1830);

«Все мое, – сказало злато, Все мое – сказал булат...» (1827–1836);

к этому же ряду можно отнести и разобранное Ю. М. Лотманом «Зорю бьют... из рук моих...». Эти настроения проникают даже в такое традиционно-любовное и подчеркнуто-песенное стихо-

творение, как «Талисман» (1827): «...От печальных чуждых стран... от преступленья, От сердечных новых ран...». До сих пор привычная радостно-оптимистическая семантика размера подкрепляла содержание пушкинских стихов, теперь она начинает их контрастно оттенять. Некоторые стихи приобретают амбивалентное звучание, могут ощущаться и как радостные, и как грустные: таковы перекликающиеся из начала и из конца этого периода

Птичка Божия не знает Ни заботы, ни труда... («Цыганы», 1824) и

...Завтра с первыми лучами Ваш исчезнет вольный след... («Цыганы», 1830).

Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихотворения о зиме и дороге: с одной стороны, это реалии русской жизни, с другой – знаки мрачности и неуверенности. Ряд этих стихотворений тянется от «Зимнего вечера» и «Зимней дороги» (1825–1826) через письмо к Соболевскому и «Дорожные жалобы» (1826, 1829), до – уже в следующем периоде – «Бесов» и «Похоронной песни Иакинфа Маглановича» (1830, 1834). 4-ст. хореем у Пушкина написаны все стихотворения о дороге (кроме, разве что, VII главы «Евгения Онегина») и *половина* стихотворений о зиме:

Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя... («Зимний вечер»);

Мчатся тучи, вьются тучи, Невидимкою луна... Еду, еду в чистом поле... («Бесы»);

...По дороге зимней, скучной Тройка борзая бежит... («Зимняя дорога»);

Долго ль мне гулять на свете То в коляске, то верхом... («Дорожные жалобы»);

С Богом, в дальнюю дорогу! Путь найдешь ты, слава Богу... («Похоронная песня...»).

Более традиционная легкая поэзия в этом периоде усыхает до маленьких альбомных мадригалов («В отдалении от вас...», 1827). Эпиграмм становится все меньше («Что с тобой, скажи мне, братец...», «Нет ни в чем вам благодати...», «Там, где древний Кочерговский...», «Как сатирой безымянной...» и др.); заметим, что самая известная – «Лук звенит, стрела трепещет...» – в первом четверостишии, собственно, ничего эпиграмматического и не имеет. В следующем периоде и те и другие совсем сходят на нет. Одинокий рецидив мадригалов – «Долго сих листов заветных...» (1832), одинокий рецидив эпиграмм – «На Дондукова» (1835), одинокий рецидив бытовых Михайловских стихотворений – «Если ехать вам случится...» (1835).

1в. Третий период начинается в 1828 г. балладой «Утопленник» – это приметы русского быта переходят из лирики в эпос, приобретая при этом черты «простонародности», которой еще не было в «Бове» и «Царе Никите». За балладой следуют три большие сказки: «О царе Салтане», «О мертвой царевне...» и «О золотом петушке» (1831–1834) с придатками к ним: «Сват Иван, как пить мы станем...» и «Царь увидел пред собой...» (1833). Это значит, что национальная окраска 4-ст. хорея ощущается Пушкиным все сильнее – особенно на эпическом материале. (Из лирических набросков к этому ряду примыкают лишь «Стрекотунья-белобока...» и «В поле чистом серебрится...») Начиная с 1828–1829 гг. эпические произведения все больше теснят лирику в 4-ст. хорее

и все более отчетливо несут национальную, т. е. экзотическую (для нейтральной традиции легкой поэзии) окраску, порой перекидываясь ею и в лирику. Таких национальных колоритов – не считая основного, русского, – можно различить пять.

Первый – восточный: первая проба – в библейской лирике 1825 г. Пушкин экспериментирует почти на глазах у читателя: одно из подражаний «Песни песней» пишется ямбом («В крови горит огонь желанья...»), другое хореем:

Вертоград моей сестры, Вертоград уединенный; Чистый ключ у ней с горы Не бежит запечатленный...

Кульминация восточной темы – в стихах 1829 г., связанных с путешествием в Арзрум, причем в трех стихотворениях из четырех (четвертое – «Из Гафиза») восточная тема скрещивается с русской:

...Делибаш уже на пике, А казак без головы... («Делибаш»);

...Пьют уже донские кони Арпачайскую струю.» («Дон»);

Был и я среди донцов, Гнал и я османов шайку; В память битвы и шатров Я домой привез нагайку...

Поздний отголосок темы – в стихах 1835–1836 гг. «Подражание арабскому» («Отрок милый, отрок нежный...» – в скрещении с античным колоритом) и «От меня вечор Леила...».

Восточные стилизации в русской поэзии не имели метрических предпочтений; у Пушкина они подсказаны античной и русской народной традицией. Как известно, поэма о Тазите тоже первоначально была начата 4-ст. хореем («Не для тайного совета, Не для битвы, до рассвета, Не для

встречи кунака...»). Заметим, однако, что в «Подражаниях Корану», где Восток у Пушкина предстает в наиболее чистом виде – без вина, без любви, без античных и русских ассоциаций, – поэт ни разу не пользуется 4-ст. хореем.

Второй колорит – испанский, с опорой на традицию романсного безрифменного 4-ст. хорея, введенную в России Карамзиным, Катениным и Жуковским. Первая проба в лирике – еще в 1825 г.:

Там звезда зари взошла, Пышно роза процвела... («С португальского»);

в балладе – в 1829–1830 гг.: это знаменитое «Жил на свете рыцарь бедный...» (впрочем, без прямых указаний на Испанию!) и «Пред испанкой благородной Двое рыцарей стоят...» (как бы сюжетная завязка без сюжета). Кульминация – в стихах о Родрике, «Чудный сон мне Бог послал...» и

На Испанию родную Призвал мавров Юлиан...
Мавры хлынули потоком На испанские брега...

(может быть, испанский колорит хорея подкрепляется здесь восточным).

Третий колорит – шотландский, сильно стушеванный; но все-таки в лирике Пушкина он появляется дважды, и оба раза в 4-ст. хорее: в балладе из Вальтера Скотта (с русифицированным «богатырем») и в песне Мери из Вильсона (без реалий, но тоже очень далекой от подлинника). В оригиналах, конечно, размер был иной – балладно-песенный дольник:

Ворон к ворону летит, Ворон ворону кричит:
«Ворон, где б нам отобедать? Как бы нам о том проведать?..

Было время – процветала В мире наша сторона: В воскресение бывала Церковь Божия полна...

Четвертый национальный колорит – славянский: польский в «Воеводе», южнославянский в «Бонапарте и черногорцах», «Вурдалаке» и «Коне». Все это – эпические мотивы; в лирику они переплескиваются в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» и в «Соловье». Появление этого колорита по смежности с привычным русским не вызывает никакого удивления:

Поздно ночью из похода Воротился воевода...

«Черногорцы? что такое?» – Бонапарте вопросил...

Что ты ржешь, мой конь ретивый, Что ты шею опустил...

Наконец, пятый колорит – античный, с опорой на традицию анакреонтического безрифменного 4-ст. хорея, знакомую России с сумароковских времен. Первые пробы, еще окрашенные условной античностью раннего периода, – в переложении фантазии Парни «Прозерпина» (1824) и в оригинальной фантазии «Рифма, звучная подруга...» (1828). Первый перевод из Анакреона – «Кобылица молодая...» в том же 1828 г. (с привнесением восточного мотива «дочь кавказского тавра»: в подлиннике кобылица – фракийская). Кульминация – в цикле переводов и подражаний 1832–1834 гг.:

Пьяной горечью фалерна Чашу мне наполни, мальчик... («Мальчику», из Катулла);

Бог веселый винограда Позволяет нам три чаши Выпивать в пиру вечернем... (из Евбула, по Афинею);

Узнают коней ретивых По их выжженным таврам... («Из Анакреона»);

Поредели, побелели Кудри, честь главы моей... («Ода LVI», из Анакреона);

Что же сухо в чаше дно? Наливай мне, мальчик резвый... («Ода LVII», из Анакреона).

Таким образом, в порядке исключения, все античные мотивы в 4-ст. хорее позднего Пушкина являются в виде лирических, а не эпических отрывков. Большинство поздних переводов связаны с темой пира – это не только отголосок ранней анакреонтики, это для Пушкина символ заката античного мира перед явлением христианства (ср. «Египетские ночи» и «Цезарь путешествовал...») – предмет раздумий Пушкина над логикой исторических переломов, как это показано Ю. М. Лотманом.

Мы видим: после 1828–1830 гг. 4-ст. хорей для Пушкина становится носителем экзотики (русской простонародной – или иноземной), носителем «чужого голоса». Единичное исключение – «Пир Петра I» – по существу, тоже экзотика, историческая. Альбомная и эпиграммная традиции проявляют себя, как сказано, только одинокими всплесками; а что показательнее всего, тревожно-медитативные стихи, столь много обещавшие в «Предчувствии» и «Стихах ...во время бессонницы», исчезают совершенно – они предельно субъективны, а 4-ст. хорей теперь для Пушкина – предельно объективный размер.

Такова эволюция пушкинского 4-ст. хорея. Было бы интересно проверить, нет ли подобных или противоположных тенденций – пусть ослабленных – и в других пушкинских размерах. Это потребовало бы работы слишком большого масштаба для нашей книги. Но мы попробовали дру-

гое: посмотреть на эволюцию 4-ст. хорея у современников Пушкина – трех старших поэтов, трех сверстников и трех младших. Результаты получились небезынтересные.

2. Батюшков. Все восемь стихотворений Батюшкова, написанных 4-ст. хореем, относятся к 1806–1815 гг. (от «К Гнедичу» до «Вакханки»), все современны молодому Пушкину и все держатся эпикурейского набора тем легкой поэзии. Здесь и дружба:

Только дружба обещает Мне бессмертия венок... Мне оставить ли для славы Скромную стезю забавы?.. («К Гнедичу»);

и вино с любовью:

...И уста, в которых тает Пурпуровый виноград, – Все в неистовой прельщает! В сердце льет огонь и яд! («Вакханка»);

и любовь без вина:

Помнишь ли, мой друг бесценный! Как с амурами тишком, Мраком ночи окруженный, Я к тебе прокрался в дом?.. («Ложный страх»);

и лень с любовью и вином (а для контраста – военные подвиги адресата):

...Мой челнок Любовь слепая Правит детскою рукой; Между тем как Лень, зевая, На корме сидит со мной... Вся судьба моя в стакане! Станем пить и воспевать... («К Петину»);

и довольство малым (через контраст – вечную тревогу временщика):

...Счастья шаткого любимец С нимфами забвенье пьет, Там же слезы сей счастливец От людей украдкой льет... («Счастливец»);

и грустная мимолетность этих земных радостей:

О, пока бесценна младость Не умчалася стрелой, Пей из чаши полной радость ...Славь беспечность и любовь! («Элизий»; ср. «Привидение»).

За пределы этой традиционной тематики осторожный Батюшков не выходит ни разу.

От этого устойчивого метрико-тематического комплекса оказались возможны два пути дальнейшего развития: один из них наметил Жуковский, другой – Денис Давыдов.

3. Жуковский тоже начинал с эпикуреиских песен: таковы в стихах 1801–1809 гг. «Не прекрасна ли фиалка? Не прельщает ли собой?..», «Голубок уединенный, Что так невесел, уныл?..», «Счастлив тот, кому забавы...» и др. Даже в более поздних «романсах и песнях» порой слышны отголоски той же традиции – только, конечно, с приглушением мотивов радости и с усилением мотивов быстролетности («Вспомни, вспомни, друг мой милый, Как сей день приятен был!..»). Появляется 4-ст. хорей и в шуточных стихах не для печати: «О Воейков! Видно, нам Помышлять об исправленьи...», «Пред судилище Миноса Собралися для допроса...». Но главное направление работы Жуковского было иное.

Жуковский переводит наш размер к семантике более серьезной и высокой. Это он делает, перенеся опору с французской традиции на немецкую. В Германии 4-ст. хорей (по признаку песенности) стал ходовым размером протестантских духов-

ных песен и в этом жанре привык к высоким темам. Вместе с ними он отсюда переходит в лирику штюрмеров и Шиллера, а далее, через переводы – к Жуковскому:

...Я смотрю – и холм веселый И поля омрачены; Для души осиротелой Нет цветущия весны... («Жалоба», из Шиллера);

Озарися, дол туманный; Расступися, мрак густой; Где найду исход желанный? Где воскресну я душой?.. («Желание», из Шиллера);

...Входит, в сумрак твой Психея; Неприкованна к земле, Юной жизнью пламенея, Развила она криле... («Элизиум», из Маттисона);

(дальнейшие строки «...Видит Летою кропимы Очарованны брега...» отразились потом в «Прозерпине» Пушкина).

Любопытным ответвлением была у Жуковского серия аллегорических картинок с плаванием на жизненной ладье, «Путешественник» («Дней моих еще весною Отчий дом покинул я...») из Шиллера, затем оригинальные вариации: «Пловец» («Вихрем бедствия гонимый, Без кормила и весла...»), «Стансы» («...Нам погибели здесь нет, Правит челн наш Провиденье!»), «Жизнь: видение во сне» («...Правь ко пристани желанной За попутною звездой...») – параллельно и у Батюшкова является аллегорическая «Любовь в челноке».

Другой формой возвышения семантического ореола 4-ст. хорея были у Жуковского, конечно, баллады; возвышенные романсы и песни, с одной стороны, и баллады, с другой – стали двумя опорами для индивидуальной семантики 4-ст. хорея Жуковского 1808–1820 гг.:

...О, Людмила, грех роптанье; Скорбь – Создателя посланье; Зла Создатель не творит; Мертвых стон не воскресит... («Людмила», с оглядкой на «русскую» семантику 4-ст. хорея);

...Спит гроза минувшей брани, Щит и меч и конь забыт; Облечен в пурпурны ткани С Поликсеною Пелид... («Кассандра», с сохранением шиллеровского размера);

Отуманилася Ида; Омрачился Илион; Спит во мраке стан Атрида; на равнине битвы сон... («Ахилл», с подражанием шиллеровскому размеру).

Двадцатые годы для Жуковского, как известно, – творческая пауза; а после них, в 1830-е годы, хореи у Жуковского – как и у Пушкина! – перестают быть субъективно-лирическими и становятся стилизациями: романсы исчезают, баллады остаются:

Пал Приамов град священный; Грудой пепла стал Пергам... («Торжество победителей», из Шиллера);

Снова гений жизни веет, Возвратилася весна... («Жалобы Цереры», из Шиллера);

Перед дверию Эдема Пери тихо слезы льет: Никогда не возвратиться Ей в утраченный Эдем!.. («Пери»);

появляются басня («Солнце и Борей»), сказка («Спящая царевна»), стилизация восточного:

В степь за мной последуй, царь! Трона там ты не найдешь, Но найдешь мою любовь... («Песнь бедуинки»);

стилизация испанского («Сид» из Гердера, «Алонзо» из Уланда):

Из далекой Палестины Возвратясь, певец Алонзо К замку Бальби приближался, Полон песней вдохновенных...;

стилизация собственных ранних стихов (ср. пушкинские переработки лицейских стихов для собрания стихотворений 1826 г.):

Младость легкая порхает В свежем радости венке, И прекрасно перед нею Жизнь цветами убрана... («Тоска»);

Всем владеет обаянье! Все покорствует ему! Очарованным покровом Облачает мир оно... («Мечта»).

И, наконец, появляется то, чего у Пушкина не было, – стилизация русского XVIII в.: «Русская песня на взятие Варшавы»:

Раздавайся, гром победы! Вспомним песню старины: Бились храбро наши деды; Бьются храбро их сыны... –

а отсюда потом – «Многи лета, многи лета, Православный русский царь...» и, с более сложным сочетанием традиций, «Бородинская годовщина» («Русский царь созвал дружины Для великой годовщины...» – и гимн, и «лирическое стихотворение» по образцу «Певца во стане...», и даже, от парной рифмовки, оттенок баллады-сказки). После этого в «К русскому великану» 1848 г. («Мирно стой, утес наш твердый...») Жуковский передает эту «громо-победную» семантическую традицию Тютчеву.

4. Давыдов. Но в этом скрещении «эпикурейского» 4-ст. хорея с «боевым» 4-ст. хореем XVIII в. Жуковский имел предшественника. Это был

Денис Давыдов, уже в 1804 г. прославившийся стихами:

Бурцов, ера, забияка, Собутыльник дорогой! Ради Бога и ...арака Посети домишко мой!.. («Бурцову: призывание на пунш»);

В дымном поле, на биваке, У пылающих огней, В благодетельном араке Зрю спасителя людей... («Бурцову»).

Собственно, для такой контаминации нужно было сделать три вещи. Во-первых, гиперболизировать в центре прежней образной системы «вино» («водку», «арак» и т. д.). Во-вторых, оттеснить «любовь», заменив ее боевой «дружбой». (Это дается с трудом, рудименты любовной темы несколько раз возникают в давыдовском хорее:

...Жизнь летит: не осрамися, Не проспи ее полет. Пей, люби да веселися! Вот мой дружеский совет... («Гусарский пир»);

Мы недавно от печали, Лиза, Я да Купидон По бокалу осушали И просили Мудрость вон... («Мудрость: анакреонтическая ода»);

целое стихотворение 1816 г. «Ответ на вызов...» посвящено отводу любовной темы – «...Ах, где есть любовь прямая, Там стихи не говорят...», – а «Элегия IV» представляет собой попытку скрестить темы: герой идет на бой не только за отечество, но и за возлюбленную.) В-третьих, наконец, требовалось оттеснить «лень», заменив ее «службой»: здесь и пригодилась Давыдову опора на солдатские хореи XVIII в., отсюда –

Я люблю кровавый бой! Я рожден для службы царской!.. Сабля, водка, конь гусарский, С вами

век мне золотой!.. За тебя на черта рад, Наша матушка Россия!.. («Песня»).

Какие нечаянные последствия имела эта давыдовская семантическая реформа 1804–1817 гг. (всего около десятка стихотворений!) – мы увидим дальше. Заметим лишь, что если среди 4-ст. хореев Пушкина есть похожие на Батюшкова и на Жуковского, то на Давыдова нет (кроме, разве, пародического «...то смертельно пьяны, То мертвецки влюблены»); и послание к Давыдову в 1836 г. Пушкин пишет ямбом.

5. Дельвиг. Среди сверстников Пушкина Дельвиг в своих 18 стихотворениях, написанных 4-ст. хореем, предпочитает держаться в рамках традиционной эпикурейской поэзии: «Други, пусть года несутся, О годах не нам тужить!..», «Друг, поверь, что я открою: Время с крыльями! – лови!..», «...И за мрачными брегами Встретясь с милыми тенями, Тень аи себе нальем». Иногда она сопровождается усиленной античной окраской:

Либер, Либер! я шатаюсь, Все вертится предо мной... («Дифирамб», 1816);

Вечер тоже отдан мною Музам, Вакху и друзьям... (стихотворение с мрачным началом «Смерть, души успокоенье...»);

Мальчик, солнце встретить должно С торжеством в конце пиров! Принеси же осторожно... («К мальчику», не без влияния на будущий пушкинский перевод из Катулла);

Баллад в его зрелом творчестве нет (только лицейский «Поляк»), зато есть «русские песни» и просто «песни»:

Соловей мой, соловей, Голосистый соловей! Ты куда, куда летишь, Где всю ночку пропоешь?..

И я выйду ль на крылечко, На крылечко погулять, И я стану ль у колечка О любезном горевать...

Как ни больно сердца муки Схоронять в груди своей; Но больнее в час разлуки Не прижать родную к ней...

Наяву и в сладком сне Все мечтаетесь вы мне, Кудри, кудри шелковые, Юных персей красота... (не без влияния на позднейшие знаменитые стихи Бенедиктова).

Особый интерес представляет «Разговор с Гением» – это как бы та же эпикурейская поэзия, но тема мимолетности и гибельности земных наслаждений из оттеняющей становится главной, и легкая поэзия превращается в трагическую:

...Вам страдать ли боле нас? Вы незнанием блаженны, Часто бездна видит вас На краю – а напененный С криком радости фиал Обегает круг веселый; Часто Гений ваш рыдал, А коварный сын Семелы, С Купидоном согласясь, Вел, наставленный судьбою, Вас, играя и смеясь, К мрачной гибели толпою...

6. Баратынский. Еще дальше по этому пути сублимации легкой поэзии пошел Баратынский. Свою преемственную связь с Дельвигом он, по-видимому, ощущал: строфа его знаменитого «Недоноска» с нестандартной последовательностью окончаний (МЖМЖ вместо обычного ЖМЖМ) заимствована из «Разговора с Гением»:

...Изнывающий тоской, Я мечусь в полях небесных, Надо мной и подо мной Беспредельных – скорби тесных!..

«Недоносок» – позднее стихотворение; к этому трагизму Баратынский шел постепенно. В первом его сборнике 4-ст. хореи держатся в традиционном кругу эпикурейства, альбома, эпиграммы:

...Прочь с нещадным утешеньем! Я минувшее люблю И вовек утех забвеньем Мук забвенья не куплю («Лета»);

Выдь, дохни нам упоеньем, Соименница зари; Всех румяным появленьем Оживи и озари!.. («Авроре Шернваль»);

Окогченная летунья, Эпиграмма хохотунья, Эпиграмма егоза... («Эпиграмма»).

В своде 1835 г. программное стихотворение «Наслаждайтесь: все проходит...» от этого эпикурейского зачина уже переходит к упоминанию «богов праведных» в конце, а «Своенравное прозванье...» от предельно бытового предмета, домашнего прозвища – к «тому миру» без «здешних чувственных примет». Здесь же напечатано и «Чудный град порой сольется...», явно ориентированное на аллегорическую стилистику Жуковского.

В «Сумерках» «Недоносок» с его трагизмом, выдержанным от начала до конца, остается уникален. Но остальные 4-ст. хореи (к которым Баратынский обращается все чаще) строятся по уже наметившейся схеме: от нейтрального зачина к возвышенной концовке. «Бокал» начинается эпикурейски: «Полный влагой искрометной, Зашипел ты, мой бокал!..» – но тотчас сообщается: «...Сластолюбец вольнодумный, Я сегодня пью один...», а концовка возвышается до

...И один я пью отныне! Не в людском шуму пророк. – В немотствующей пустыне Обретает свет высок! Не в бесплодном развлеченьи Обще-

жительных страстей, В одиноком упоеньи Мгла падет с его очей!

Точно таково же и по структуре и по мысли стихотворение «Что за звуки? мимоходом, Ты поешь перед народом, Старец нищий и слепой!..» – кончающееся: «...Опрокинь же свой треножник! Ты избранник, не художник! Попеченья гений твой Да отложит в здешнем мире: Там, быть может, в горнем клире Звучен будет голос твой!» Изолированным рецидивом античной радости (с Аполлоном, «пиитом» и Харитами) остается 12-стишие «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» Зато полностью отрываются от легкой поэзии и переносят опору на сентенциозную традицию немецкой аллегорики и Жуковского «Предрассудок...» и «Ахилл»:

...Воздержи младую силу! Дней его не возмущай, Но пристойную могилу, Как уснет он, предку дай.

...И одной пятой своею Невредим ты, если ею На живую веру стал!

7. Вяземский. Третий современник Пушкина, Вяземский, отталкивается от легкой традиции иным способом – через песню, но не «народную» (как Дельвиг), а литературную, «куплетную». Ранние 4-ст. хореи Вяземского – это, как правило, именно комические куплеты: «Стол и постеля», «Воли не давай рукам», застольная «Две луны» и проч., вплоть до самой знаменитой – «Русского Бога»:

...Бог метелей, бог ухабов, Бог мучительных дорог, Станций – тараканьих штабов, Вот он, вот он, русский Бог... Бог бродяжных иноземцев,

К нам зашедших за порог, Бог в особенности немцев, Вот он, вот он, русский Бог.

Отталкиваясь от песни, Вяземский иронически придает ей утрированный отстраняющийся пафос в стиле Дениса Давыдова («Эй да служба! Эй да дядя! Распотешил старина! На тебя, гусар мой, глядя, Сердце вспыхнуло до дна...», «...Здравствуй, русская молодка, Раскрасавица-душа, Белоснежная лебедка, Здравствуй, матушка зима!..»). От себя же он привносит в песню меланхолические мотивы:

...И в бесчувственности праздной, Между бдения и сна, В глубь тоски однообразной Мысль моя погружена... («Дорожная дума»);

Сердца томная забота, Безыменная печаль! Я невольно жду чего-то, Мне чего-то смутно жаль... («Хандра (песня)»).

От застольной песни за здравие приходят к Вяземскому 4-ст. хореи обоих «Поминок», 1854 и 1864 гг.:

...В их живой поток невольно Окунусь я глубоко – Сладко мне, свежо и больно, Сердцу тяжко и легко.

Независимо от песни в 4-ст. хореи Вяземского входят разве что описательные стихи: «Петербургская ночь», «Ночь в Ревеле», «Степью», «Венеция», «Чуден блеск живой картины...», «Ни движенья нет, ни шуму...» – это явная экспансия тематики, характерной для его позднего 4-ст. ямба. Однако и здесь можно заподозрить связь с песней – точнее, с романсом – в самом начале этого ряда: «Петербургская ночь» с ее припевами («Дышит счастьем, Сладострастьем Упоительная ночь! Ночь немая, Го-

лубая, Неба северного дочь!..») сочинена была явно под влиянием знаменитого романса И. И. Козлова «Венецианская ночь» (1825): «Ночь весенняя дышала Светло-южною красой; Тихо Брента протекала, Серебримая луной...» и т. д. (у Вяземского тоже «Весел мерные удары Раздаются на реке И созвучьями гитары Замирают вдалеке», как у гондол Козлова).

Очень интересно, что у Вяземского, как и у Пушкина, обе семантические линии – первоначальная легкость и наслаивающаяся тоска – скрещиваются в теме дороги (недаром уже «Русский Бог» начинается с «...дорог»!). О том, что некоторые из этих «дорожных» стихотворений могли пародировать Пушкина (особенно «Бесов») и, в свою очередь, быть образцом для пародического «Путника» К. Пруткова, см. [Зееман 1987, 61–64].

Колокольчик однозвучный, Крик протяжный ямщика, Зимней степи сумрак скучный, Саван неба, облака!.. («Дорожная дума»);

Колокольчик, замотайся, Зазвени-ка, загуди!.. Даль – невеста под фатою, Даль – таинственная даль!.. («Еще дорожная дума»);

Тройка мчится, тройка скачет, Вьется пыль из-под копыт... Русской степи, ночи темной Поэтическая весть! Много в ней и думы томной, И раздолья много есть... («Еще тройка»);

...Север бледный, север плоский, Степь, родные облака – Все сливалось в отголоски, Где слышна была тоска... («Памяти живописца Орловского»);

...В этой гонке, в этой скачке – Все вперед и все спеша – Мысль кружится, ум в горячке, Задыхается душа... («Ночью на железной дороге...»);

Были годы, было время – Я любил пускаться в путь... Только звонко застрекочет Колокольчик-

стрекоза, Рифма тотчас вслед наскочит, Завертится егоза... («Дорогою»).

Но все это развивается у Вяземского лишь в зрелых стихах, после 1830 г., когда перелом в семантической традиции русского хорея уже совершился без него. И перелом этот обозначил направление в совсем неожиданную сторону.

8. Снова Давыдов. Полежаев. Переходя к младшим современникам Пушкина, мы должны неожиданно вернуться к Денису Давыдову – уже не раннему, а позднему, обратившемуся к теме любви, но сохранившему пафос, изощренный на «гусарских» стихах. В 1832 г. он печатает стихотворение «Поэтическая женщина»:

Что она? Порыв, смятенье, И холодность, и восторг, И отпор, и увлеченье, Смех и слезы, черт и бог... -

а в 1834 г. – «И моя звездочка», вариацию на тему «Пловца» Жуковского, только более упрощенную и с более высоким накалом пафоса:

Море воет, море стонет, И во мраке, одинок, Поглощен волною, тонет Мой заносчивый челнок...

Оба произведения имеют мгновенный успех – и с этих пор 4-ст. хорей все больше становится знаком эмоции (бурного пафоса, независимо от темы), нежели знаком темы (набора эпикурейских мотивов «легкой поэзии»).

Полежаев в ранних своих хореях («На смерть Темиры», 1829, даже «Романсы», 1831) еще держится мягких тонов эпикурейской поэзии; но после опыта в давыдовской теме и стиле:

...Завизжит свинец летучий Над бесстрашной головой, И нагрянет черной тучей На врага зловещий бой. Разорвет ряды злодея Смертоносный ураган, И исчезнет, цепенея, Ненавистный мусульман... –

он переносит этот стиль, вслед за «новым Давыдовым», и на любовно-элегическую тему. Это оборачивается двумя направлениями разработки: или утрированно-высоким бурным пафосом:

...Что мне солнце, что мне звезды! Что мне ясная лазурь! Я в груди, как в лоне бездны, Затаил весь ужас бурь... («На болезнь юной девы»);

На пиру у жизни шумной, В царстве юной красоты, Рвал я с жадностью безумной Благовонные цветы... Отлетели заблуждений Невозвратные рои, И я мертв для наслаждений, И угас я для любви! («Грусть»), –

или нагнетанием вещественной, чувственной яркости, часто сниженной:

...Чернобровка покрывалом Обвернула колыбель И ложится на постель. В темной горнице молчанье, Только тихое лобзанье... («Баю-баюшки-баю»);

...Мне самой мечтались прежде И козлы и петухи, Но не бойся – верь надежде – Нам они не женихи... («Сон девушки»)

(ср. такое же огрубление и в эпиграмме – «Притеснил мою свободу Кривоногий штабс-солдат...», и в песне – «Ахалук мой, ахалук, Ахалук демикотонный...»). Это отталкивание от традиционно-утонченной образности в направлении яркости и грубости было у Полежаева осознанным. Когда он пишет свою «Цыганку» «с загорелой красотою

На щеках и на груди», он прямо указывает, что этот образ – полемика с «Вакханкой» Батюшкова: «...Узнаю тебя, вакханка Незабвенной старины: Ты коварная цыганка, Дочь свободы и весны...» и т. д.

9. Бенедиктов довершает начатое. Из тематического комплекса легкой поэзии он извлек тему любви и гиперболизировал ее так же, как «гусарский» Давыдов – тему вина и дружбы. И тому и другому для этого был необходим повышенный пафос, но у Давыдова он прямо подсказывался бивачным фоном, у Бенедиктова же он контрастировал с его салонным фоном: именно в этом эмоциональном накале стал возможен тот стилистический сплав, который стяжал Бенедиктову такой успех у современников:

Кудри девы-чародейки, Кудри – блеск и аромат. Кудри – кольца, струйки, змейки, Кудри – шелковый каскад... («Кудри»);

Ты глядишь, очей не жмуря, И в очах кипит смола, И тропическая буря Дышит пламенем с чела...» («К черноокой»);

Гений тьмы и дух Эдема, Мнится, реют в облаках, И Коперника система Торжествует в их глазах... («Вальс»).

Мы почти можем присутствовать при становлении поэтики Бенедиктова из поэтики Давыдова: самые ранние сохранившиеся его стихи, как известно, были писаны в польскую кампанию 1831 г. или тотчас после нее, и обращение к образцам Давыдова в них вполне естественно. Среди них – и первый бенедиктовский 4-ст. хорей («Сослуживцу»), и содержание его – возвращение воина-победителя к возлюбленной:

...О, как сладко к ножке милой Положить знакомый меч И штурмующею силой Все преграды пересечь!.. Стукнут чаши, брызнет пена, И потонет в неге грудь, И на жаркий пух Гимена Воин ляжет отдохнуть!

В начале этого стихотворения – также и реминисценция из «Торжества победителей» Жуковского («Слава храбрым! Павшим тризна! Воин, шлем с чела сорви!..»). Это не единственный случай – когда Бенедиктов начинает другое стихотворение «Растворяйся, рай мечтаний!..», то это, конечно, копия с «Озарися, дол туманный...» (но вместо дола – рай). Давыдовские мотивы тоже всплывают у Бенедиктова еще не раз – в «Моей звездочке», в «К ...му» («Облекись в броню стальную, Прицепи булатный меч...»).

Конечно, бурно-романтический стиль 1830–1840-х годов несводим к влиянию Давыдова: он ведь проявлялся не только в хорее, но и в ямбе, и в других размерах. Можно, однако, заметить, что в метрическом репертуаре Бенедиктова 4-ст. хорей занимает больше места, чем у других поэтов: он как бы становится рядом с 4-ст. ямбом и вместе с ним противопоставляется «длинным» размерам, особенно трехсложникам. Это особенно видно в его многочисленных полиметрических композициях. 4-ст. хорей является «именным» размером Бенедиктова больше, чем какого бы то ни было другого поэта в нашем поле зрения. Это значит, в частности, что тематика его расширяется: она никоим образом не ограничивается салонными мотивами, в ней есть и философские медитации, заостренные в парадоксы («Искра», «Жажда любви»), и картинки-аллегории («Роза и дева», «Жизнь и смерть»). Семантика 4-ст. хорея Бене-

диктова держится не столько на темах, сколько на интонациях с их эмфатическим пафосом.

10. Лермонтов, наконец, окончательно теряет связь с легкой поэзией – общим истоком семантики 4-ст. хорея нашей эпохи. Она чувствуется разве что в отроческих стихах 1828–1829 гг., самое позднее – в «Совете» 1830 г.:

Если, друг, тебе сгрустнется, Ты не дуйся, не сердись: Все с годами пронесется – Улыбнись и разгрустись... Нектар пей часов веселых; а печаль сама придет...

Но уже рядом с ними на смену песенному «я» у него все настойчивей выступает «я» трагического монолога. Сперва это:

...Не хочу я пред небесным О спасеньи слезы лить Иль спокойствием чудесным Душу грешную омыть... («Покаяние», 1829, баллада-разговор);

...Я ищу в ее глазах, В изменившихся чертах Искру муки, угрызенья; Но напрасно! злобный рок Начертать сего не мог, Чтоб мое спокоить мщенье!.. («К Н. Н.», 1829);

...Братец, братец, что ты видел? Расскажи мне поскорей. – Ах! я свет возненавидел И безжалостных людей... («Два сокола», 1829);

потом патетические –

Время сердцу быть в покое От волненья своего С той минуты, как другое Уж не бьется для него... (1832);

...Все на свете редко стало: Есть надежды – счастья мало; Не забвение разлука: То – блаженство, это – мука... («Смело верь тому, что вечно...», 1832);

и в конце этого ряда – «Узник» (1837, первый набросок – 1832):

Отворите мне темницу, Дайте мне сиянье дня... Одинок я – нет отрады: Стены голые кругом, Тускло светит луч лампады Умирающим огнем...

Мы замечаем, как в этих стихах соперничают две жанровые окраски: балладная, от «Покаяния» до «Узника», и песенная, как в «Время сердцу быть в покое...». Третья традиционная окраска, ироническая, ограничивается единичными эпиграммами и перерастает их разве что в стихотворении «На серебряные шпоры...». Балладная окраска явно пересиливает. Уже в самых ранних лермонтовских стихах 4-ст. хорей используется и в чистом балладном жанре – от третьего лица:

...Колокольчик отдаленный То замолкнет, то звенит... Вот кибитка подъезжает; На высокое крыльцо Из кибитки вылезает Незнакомое лицо... («Гость», 1830);

В шапке золота литого Старый русский великан Поджидал к себе другого Из далеких чуждых стран... («Два великана», 1832, с дополнительной опорой на «русские народные» ассоциации хорея);

и в конце этого ряда – «Дары Терека» (1839):

Терек воет, дик и злобен, Меж утесистых громад, Буре плач его подобен, Слезы брызгами летят...

Если к этому добавить знаменитый вставной пассаж из «Демона» – «На воздушном океане Без руля и без ветрил Тихо плавают в тумане Хоры

стройные светил...», несомненную стилизацию под «эфирную» семантику Жуковского, – то этим исчерпываются лермонтовские эксперименты с 4-ст. хореем. Мы видим: поэту удалось уклониться от влияния патетических интонаций Давыдова, Полежаева и Бенедиктова (хоть мы и знаем, как значим был для Лермонтова опыт Полежаева в других областях), но лишь ценой избегания 4-ст. хорея в целом. У Лермонтова это (в противоположность Бенедиктову) малоупотребительный размер, доля его в лирике Лермонтова вдвое меньше, чем в лирике Пушкина. Главная его опора – балладная семантика, у молодого Лермонтова – размытая, у зрелого – более отчетливая.

11. Заключение. Из всего вышеописанного вырисовывается достаточно отчетливая картина семантического ореола даже такого сравнительно широко употребительного размера, как 4-ст. хорей пушкинского времени. Конечно, сделанных наблюдений не вполне достаточно. Для полной достоверности было бы необходимо сделать параллельное обследование по всем основным размерам метрического репертуара эпохи: тогда можно было бы точно сказать, например, что семантика легкой эпикурейской поэзии выражена в ореоле 4-ст. хорея настолько-то больше, чем в ореоле 4-ст. ямба. Это подвело бы нас к следующей ступени углубления нашей проблемы – к сравнительной семантике стихотворных размеров в двух измерениях: во-первых, по отдельным размерам, и, во-вторых, по отдельным поэтам. Подход такого рода предпринят в работе Ю. Лотмана [1988], но исследований, где индивидуальный метрический репертуар писателя соотносился бы с индивидуальным его семантическим репертуаром, до сих

пор нет. Мы выдергивали из метрической ткани каждого автора только одну нить – 4-ст. хорей; но совершенно ясно, что у Жуковского и Бенедиктова различно окрашен не только 4-ст. хорей, а и все остальные размеры, с которыми он соседствует в их метрическом репертуаре. (Такой же попыткой выдернуть из метрической ткани Блока несколько нитей – разные размеры ямба II книги – является статья Федотова, 1977 г.)

Мы рассмотрели лишь небольшой период семантической истории русского 4-ст. хорея – около 40 лет. В начале этого периода – у Батюшкова и в ранних стихах большинства других поэтов – эта семантика выражалась через жанр – песню, романс и приближающиеся к ним формы. В середине этого периода – ярче всего у Пушкина – эта семантика выражалась через тему: через тот или иной набор содержательных мотивов, от «тоски и тревоги» до стилизаций таких-то культур. В конце этого периода – у позднего Давыдова, Полежаева и Бенедиктова – эта семантика выражалась через интонацию: бурную, аффектированно-патетическую, независимо от содержания. Это позволяет нам вспомнить формулировку, которую мы осторожно предложили для определения эволюции других размеров на протяжении гораздо более долгих периодов: в начале размеры тяготеют к жанрам, потом к темам, потом к интонациям. Может быть, она приложима как к небольшим, так и к большим циклам семантической эволюции. Но, повторяем, говорить об этом можно лишь с осторожностью – до тех пор, пока не будет удовлетворительно формализовано понятие «интонация» (техника эмфазы, операции с вопросами, восклицаниями, обращениями и проч. – хотя бы по «Мелодике стиха» Б. Эйхенбаума).

Во всяком случае, начав обследование с Пушкина, мы могли убедиться: не только у Пушкина 4-ст. хорей этих лет движется к тому же, к чему пришел Пушкин, – к экзотической яркости и/или (это уже помимо Пушкина, в обход его) к экзотическому пафосу. Сдержанная элегичность Жуковского или Баратынского не выживает, как не выжила она и у позднего Пушкина. Толчок, определивший направление семантического развития этого размера, дали не они и даже не столько Пушкин, сколько Денис Давыдов. С этими характеристиками размашистой яркости и пафоса русский 4-ст. хорей подходит к середине XIX в., когда направление его развития меняется от вторжения народно-бытовой тематики.

Очень хочется вообразить, что за этим следует еще один цикл семантической эволюции: связь «размер-тема» в реализме XIX в., связь «размер-интонация» в модернизме начала XX в. Небольшой очерк И. Альтман [1989] показал, что 4-ст. хореические вкрапления у В. Хлебникова рассчитаны на две семантические окраски – «простонародно-фольклорную» и «героико-фантастическую, романтическую», тогда как песенная, дружески-эпистолярная и юмористическая отсутствуют. Это выглядит убедительно, хотя Хлебников не может считаться показательным поэтом ни для какой эпохи. Во всяком случае, пока не выполнено подробное обследование этого очень большого материала, предположения такого рода, к сожалению, беспочвенны.

Глава 9
«ЭТО СЛУЧИЛОСЬ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ МОГУЧЕГО РИМА...»
дериваты гексаметра: детализация метра

Во всем предыдущем изложении на каждом шагу мы могли видеть: анализ семантических ореолов стихотворных размеров труден тем, что семантика пока плохо поддается формализации. Семантический ореол составляется из семантических окрасок, семантические окраски выделяются при рассмотрении групп стихотворений, сближенных по семантическому сходству, но само это сближение приходится производить почти на глаз. Проблема измерения семантического сходства и несходства так сложна, что до сих пор не было возможности удовлетворительно ее поставить.

Другое дело – проблема метрического сходства и несходства: здесь анализ легче, и поэтому именно через нее удобнее подойти к задаче систематизации семантически окрашенных размеров русского стиха.

В самом деле. Каждую стихотворную форму, как фонему, можно разобрать на дифференциальные признаки и посмотреть, какие из них больше и какие меньше играют смыслоразличительную роль, т. е. участвуют в формировании семантического ореола. Все 4-ст. размеры схожи друг с другом по одному признаку, все дактилические – по другому признаку, все размеры с такими-то окончаниями – по третьему, и т. д.; и семантический ореол может по общности признака (или чаще пучка признаков) переходить с раз-

мера на размер. Какие признаки в каждом случае оказываются более существенными (т. е. наличие их обеспечивает ассоциативную связь между размерами, а отсутствие разрушает эту связь), а какие менее существенными (т. е. вносящими лишь дополнительные оттенки), – это и предстоит выяснить. Выясняя это, мы опираемся на ощущения, которые сами испытываем и отмечаем у других (например, в высказываниях критиков) как у носителей данной стиховой культуры, – совершенно так же, как при анализе языка опираемся на ощущения носителей языка. «Такой-то размер подходит для такого-то содержания, а такой-то нет», – подобные суждения, отнюдь не являясь наукой (хоть нередко выдают себя за науку), оказываются вдруг очень ценным материалом для этой науки.

Гексаметр – один из самых отчетливых семантически окрашенных размеров русского стиха. Это – имитация греко-латинского квантитативного размера, и всякое употребление его в русском стихе есть знак установки на «что-то античное». Но какие элементы этого размера диктуют эту установку в большей мере и в меньшей мере? Если разложить определение русского гексаметра на дифференциальные признаки, то, по-видимому, мы насчитаем их пять. Это размер с нулевой анакрусой (А); с числом стоп (С), или точнее иктов, равным шести; с междуиктовыми интервалами (И), обычно 2-сложными, но с допущением и 1-сложных; со сплошными женскими окончаниями (О); и с отсутствием рифмы (Р). Спрашивается, какие допустимы отклонения от этих габаритов, не нарушающие исходного семантического ореола – ощущения, что перед нами «что-то похожее на античный гексаметр»?

Будем изменять признак за признаком, порознь и в сочетаниях, и проверять свои ощущения. В дальнейшем, в случае необходимости, можно разработать связную программу психологического обследования восприятия стиха и производить опрос испытуемых по специально составленным таблицам с подборками примеров.

1. Интервалы. Начнем с главного признака стихотворного ритма – междуиктных интервалов (И). Здесь мы сразу сталкиваемся с любопытным явлением: именно тот признак, который с точки зрения стиховедческой наиболее важен, с точки зрения семантической оказывается гораздо менее существен. А именно – нормой гексаметра является переменность междуиктного интервала в объеме 2–1 слога; однако мы имеем множество переводов и стилизаций самых разных поэтов, от «Лесника и его внука» Никитина до «Сна Мелампа» Вяч. Иванова, выполненных чистым дактилем без единой 1-сложной замены и тем не менее ощущаемых и авторами и читателями не как «белый дактиль», а именно как гексаметр. Здесь нет надобности даже приводить примеры.

Отклонения от нормы (И) в сторону расширения диапазона колебаний фактически не испробованы: можно привести лишь экспериментальное четверостишие А. Квятковского из его «Поэтического словаря» с колебанием интервалов 1–2–3:

(1) В пурпуре, блеске и дымах, леса разрисовав позолотой,
Озаряя розовым светом струнную рожь и пшеницу,
В визге стрижей оголтелых и в мелькании ласточек быстрых
Вниз головой бесшумно падало тяжелое солнце.

Отклонение от нормы (И) в противоположную сторону – это гексаметр, в котором не 2-сложные ин-

тервалы преобладают над 1-сложными, а наоборот. Такова вторая песня в XI главе «Ундины» Жуковского: в ней в первых 4 стопах интервалы 1-сложные, и только в 5-й стопе, как того требовали учебники, – 2-сложный. Формально такие строки укладываются в схему гексаметра, но на слух ощущаются как нечто хоть и близкое, однако отличное:

(2) Мать тоскует, бродит, кличет... нет ей ответа!
Ищет, ищет, что ж находит? дом опустелый,
Где дотоле, днем и ночью, мать в упоеньи
Целовала, миловала дочку родную!..

Наконец, если в 6-стопном стихе не большинство, а все междуиктовые интервалы станут 1-сложными, – даже в заветной 5-й стопе, – то перед нами будет чистый 6-ст. хорей с женским окончанием, традиционный размер русского фольклора и его имитаций (пример из Мерзлякова):

(3) ...Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скликай ты родных деток понапрасну –
Злой стрелок убил малюток для забавы,
И гнездо твое развеяно под дубом...

Этот размер (с дактилическим окончанием) В. Капнист называл «русским гексаметром» – стало быть, ассоциации, хотя бы функциональные, здесь все же существовали. Жуковский ими воспользовался, введя в «лубочную» сцену гексаметрической «Войны мышей и лягушек» чисто хореический стих «Жил Мурлыка, был Мурлыка, кот сибирский...». Но в целом семантическая окраска этого размера уже не имеет ничего общего с гексаметром: из области античных ассоциаций мы переходим в область русских народных ассоциаций.

Определяющим для «гексаметричности», таким образом, оказывается последний междуиктовый ин-

тервал: если он, как в античном стихе, 2-сложен, то стих воспринимается как гексаметр, если 1-сложен, то нет. (Для всех ли это так или только для опытных читателей гексаметра?) К сожалению, экспериментов в этой области почти не было. Впрочем, М. Шагинян написала целое стихотворение 5-иктным дольником («Memento mori», 1921) – думается, что если оно и кажется не совсем похожим на гексаметр, то не столько из-за укороченных строк, сколько оттого, что поначалу в нем слишком много односложий в последнем интервале:

(4) ...В сон, как б мечеть, у порога оставив туфли,
Каждую ночь, забыв про себя, вступаю.
Все, что не я, опять нахожу на месте:
«Здравствуйте, – им говорю, – синий сон и дорожка!»
«Здравствуй, – и мне в ответ синий сон и дорожка, –
Мы тут стоим, а ты?» – «А я сокращаюсь.
Вот и опять я стал короче, чем прежде...»

Для Шагинян это был случайный эксперимент; но Фет в свое время пользовался таким 5-иктным дольником систематически для передачи (в высшей степени условной) латинского холиямба Марциала. У Фета последний интервал только двусложный; можно думать, что поэтому его стих больше похож на гексаметр, хотя и укороченный:

(4а) Воду, Руф, ты себе подливаешь обильно.
И, принужденный товарищем, лишь небольшую
Парочку самого жидкого пьешь ты фалерна.
Или блаженную ночь тебе обещала
Невия, и желаешь, оставшися трезвым,
Ты вернее изведать игривое счастье?..

Таким образом, по признаку (И) возможность отклонений от нормы – минимальная: в одну сторону неиспробованная, в другую сторону невозможная. Порог ощущения сходства с гексаметром

лежит здесь между 2 и 1 слогом: при сплошных 2-сложных интервалах стих воспринимается как гексаметр, при сплошных 1-сложных – как нечто совсем инородное.

2. Стопность. По признаку стопности (С) нормой гексаметра являются 6 стоп. Отклонения от этой нормы вверх фактически не испробованы: в «Одиссее» Жуковского есть несколько 7-стопных строк, и даже опытный слух с трудом отличает их от гексаметров. Единственное стихотворение с вольной стопностью, превосходящей 6-стопный предел, удалось найти у Луговского («Весна», 1937): в нем отчетливая цезура (выделенная «ступенькой») и предцезурные, а реже послецезурные полустишия могут удлиняться на стопу, образуя 7– и 8-ст. строки (с несомненным влиянием 4+3-иктного балладного дольника):

(5) Крымские сосны шумят и тоскуют, – / они одиноки.
Хриплым котам отвечают коты / и шуршат
прошлогодней листвою.
Доктор выходит глядеть на луну, – / пальто застегнул,
закурил папиросу.
Всюду, как птицы, сидят командиры – / шинели
внакидку.
Черный танкист, закрывая глаза, / напевает
испанскую песню...

Менее строгий, но не менее интересный пример – у Ю. Левитанского: правильный дактиль, рифмованный, но со строками сверхдлинной стопности: 8, 9, 15, 11 (и т. д.) стоп. Ассоциации с гексаметром почти отсутствуют – такие длинные строки похожи скорее на метрическую прозу:

(6) Красный боярышник, веточка, весть о пожаре,
смятенье, гуденье набата,

Все ты мне видишься где-то за снегом, за пологом
вьюги, среди снегопада.
В красных сапожках, в малиновой шубке, боярышня,
девочка,
елочный шарик, малиновый где-то за снегом,
за вьюгой, за пологом белым бурана.
Что занесло тебя в это круженье январского снега –
тебе еще время не вышло, тебе еще рано!..

Пожалуй, другой эксперимент Левитанского – не дактиль, а анапест, но со строчками все же покороче (7, 8, 9... стоп) и без рифмы – сохраняет чуть больше отдаленного сходства с гексаметром:

(7) Плачь, коллежский асессор Майор Ковалев, о своей
драгоценной пропаже,
Плачь о сыне возлюбленном, чаде заблудшем своем,
плачь о носе своем несравненном!
Это надо же, экий проказник, бесстыжий шалун,
шалопай, вы подумайте, экий негодник!..

Отклонения от нормы вниз, наоборот, не так уж редки. У намеренно небрежных гексаметристов 5-стопные строки примешиваются к 6-стопным в немалых количествах («Птицы» Н. Заболоцкого). Осознанный опыт «5-ст. гексаметра» со свойственными гексаметру переменными интервалами предпринял еще Катенин в «Инвалиде Гореве» (1835) – он звучит вполне как настоящие разговорные гексаметры Жуковского:

(7а) Вот, как ближе подъехал к той волости Спасской,
Спрашивать стал на кормежках Макар у хозяев,
Жив ли, здоров ли тот-другой из знакомых.
Диво ему: про многих вовсе не знают,
Тех же, что знают, куда налицо их немного:
Помер, в бегах, на службе, ушел да уехал...

Правильные белые дактили тоже совершенно явно ощущаются как близкое подобие гексаметра – почти независимо от темы:

(8) Юноша! грустную правду тебе расскажу я:
Высится вечно в тумане Олимп многохолмный.
Мне старики говорили, что там, на вершине,
Есть золотые чертоги, обитель бессмертных...

В. Брюсов. «Тайна деда»

(9) С кроткой улыбкою месяц глядится в окошко,
Тень на стене отражая от рам прихотливо.
Мать молодая, склонясь к колыбели, с любовью,
С томно-отрадной улыбкой глядит на младенца...

В. Крестовский. «Две ночи»

И. Шкляревский даже использовал 5-ст. дактиль для перевода гексаметрической латинской «Поэмы о туре» Н. Гусовского – видимо потому, что в 6-стопную латинскую строку чаще всего укладываются именно 5 слов: «Там, где сурово сияют полночные звезды, Слава о туре идет, как о страшном убийце. Память о нем, как дыханье его за спиною...».

Столь же сознательно использовал Щербина в своих античных идиллиях правильное чередование 6- и 5-ст. дактилей с женскими окончаниями: по-видимому, для него это был дериват элегического дистиха, чередования гексаметра с пентаметром («шестимерника» с «пятимерником», хотя античный пентаметр имел совсем другое строение – ср. далее, пример 20):

(10) Как-то привольней дышать мне под этим
живительным небом,
Как-то мне лучше живется в тени деревенской:
Гаснут мечты честолюбья, тревожные сны улетают,
Мыслей о будущем нет, – настоящим я полон...

Близость к семантике гексаметра в 5-стопных стихах настолько отчетлива, что она не совсем теряется, даже если к отклонению по стопности добавить отклонение по анакрусе или

рифмованности. Вот пример осложнения первого рода – белый 5-ст. амфибрахий, неоднократно использованный в античных переводах Мерзлякова и от его «Рыбаков» (из Феокрита) заимствованный Гнедичем в собственных «Рыбаках» (а от Гнедича сто лет спустя – Ю. Верховским в стихотворении «Гость»):

(11) Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;
Вот ночь, но светла синевою одетая дальность:
Без звезд и без месяца небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с златом востока...

Н. Гнедич. «Рыбаки»

(Конечно, для семантической окраски небезразлична и тематика текста: эпический Ам5 Гумилева «Когда зарыдала страна под немилостью Божьей...» кажется ближе к гексаметру, чем лирический Ам5 Блока «Ну что же? Устало заломлены слабые руки...»)

Вот пример осложнения второго рода – 5-ст. дактиль рифмованный:

(12) Горними тихо летела душа небесами,
Грустные долу она опускала ресницы;
Слезы, в пространство от них упадая звездами,
Светлой и длинной вилися за ней вереницей...

А. К. Толстой. «Горними тихо летела...»

Сравнивая эти два примера, можно, пожалуй, уловить, что первый больше «похож на гексаметр», чем второй. Отчего это ощущение возникает, мы попробуем выяснить в дальнейшем. Попробуем, однако, сделать еще один шаг от исходной нормы: взять не 5-ст., а 4-ст. нерифмованный дактиль. Впечатление «гексаметричности» резко ослабевает:

(13) Белая ночь; небеса, словно дымка,
Странно прозрачны и странно туманны.

Город уснул; прикурнувши к сиденью,
Дремлет извозчик. Родимое поле
Снится ему. Озаренная солнцем,
Тихо колышется рожь золотая...

К. Льдов. «Из петербургского альбома»

Эта разновидность размера малоупотребительна – едва ли не из-за этой самой неотчетливости своих семантических ассоциаций. Кроме приведенного примера (с несомненной реминисценцией из Гнедича), можно назвать еще «Все ты уносишь, нещадное время...» Жадовской и двустишия «По небу Тучи громовые ходят...» Дельвига; ср. также с допущением мужских окончаний – по образцу белого 5-ст. ямба – «Сказки» Щербины: «Скучно мне было за сказками няни: Сказки те были все только о людях, То о разбойниках, то о колдуньях. Что-то влекло меня в темную рощу Слушать, как шепчется что-то в ветвях...». Все эти образцы нимало на гексаметр не ориентированы.

Если, как на прошлом этапе, осложнить отклонение по стопности отклонением по анакрусе или по рифмованности, то, по-видимому, последние остатки гексаметрической семантики исчезнут. Вот пример белого 4-ст. амфибрахия (ср. пример 11):

(14) Гранитная лестница вьется удавом.
Нет счета ступенькам... Церковный привратник
Ведет меня к небу, как некогда Данте
Вела Беатриче. Я весь – ожиданье...

К. Льдов. «На Исаакиевском соборе»

Вот пример рифмованного 4-ст. дактиля (ср. пример 12):

(15) Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:

В небе играют свободные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно...

М. Лермонтов. «Пленный рыцарь»

Семантические ассоциации и первого и второго образца явно указывают не на античность, а на средневековье; причем опять этот «отрыв от гексаметра», пожалуй, ощутимее во втором, чем в первом. Как бы то ни было, можно с достаточной уверенностью констатировать: порог ощущения сходства с гексаметром по признаку (С) лежит между 5-ю и 4-мя стопами – 5-стопные дериваты входят в семантический ореол гексаметра, 4-стопные – нет.

3. Анакруса. По признаку анакрусы (А) нормой гексаметра является ноль – начало с ударного слога. Отступление от этой нормы на 1 слог дает «амфибрахическое», на 2 слога – «анапестическое» начало стиха. Разница между этими двумя степенями отклонения почти неощутима: оба, несомненно, находятся в пределах семантического ореола гексаметра. Вот образцы белого 6-иктного дольника с амфибрахической анакрусой и затем 6-ст. амфибрахия и анапеста:

(16) Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!
О Пушкин, нет уж великого! Музы над прахом рыдают!
Их кудри упали развитые в беспорядке на груди,
Их персты по лирам не движутся, голос в устах исчезает!

А. Дельвиг. «На смерть Державина»

(17) Я верую в мощного Зевса, держащего выси вселенной;
Державную Геру, чьей волей обеты семейные святы;
Властителя вод Посидона, мутящего глуби трезубцем;
Владыку подземного царства, судью неподкупного Гада...

В. Брюсов. «Гимн богам»

(18) На престоле из кости слоновой воссел Олимпиец в величьи,
И копье золотое в деснице он держит, а в шуйце – перуны;
Чистый мрамор чела облекают венцом осененные кудри;
У подножия бога орел опускает широкие крылья...

Л. Мей. «Видение»

Образец белого 5-ст. амфибрахия уже приводился – «Рыбаки» Гнедича (11); образцом белого 5-ст. анапеста (с нарушениями, как в 4-м стихе) может служить стихотворение Майкова (1859):

(19) Здесь весна, как художник уж славный, работает тихо.
От цветов до других по неделе проходит и боле,
Словно кончит картину и публике даст наглядеться,
Да и публика знает маэстро, и уж много о нем не толкует:
Репутация сделана, бюст уж его в Пантеоне...

Заметим, однако, что если для нас разница в степени «гексаметричности» между этими амфибрахиями и анапестами ничтожна, то для первых современников, может быть, это было и не так: мы знаем, что амфибрахические дериваты гексаметра в русской поэзии разрабатывались очень активно (и у Мерзлякова почти вытесняли собственно гексаметр), анапестические же – ничтожно мало (даже В. Пяст, приводя цитированный пример из Мея, неожиданно замечает: «В этом размере с сплошь женскими рифмами (!) есть что-то неприятное: какое-то «издевательство над гексаметром» [Пяст 1931, 250]). Может быть, антитеза восходящего-нисходящего зачина, сформулированная Ломоносовым, противопоставляла именно дактиль и анапест (как хорей и ямб), а ам-

фибрахий был промежуточен, недостаточно антитетичен и поэтому терпим? Как бы то ни было, мы отмечаем: по признаку (А) заметного порога на границе гексаметрического ореола не наблюдается. Очевидно, это признак, менее существенный, чем рассмотренные выше.

4. Окончания. По признаку окончания (О) нормой гексаметра является 1 слог – женское окончание. Отступлений «вверх», по-видимому, нет: гексаметр с дактилическими нерифмованными окончаниями не обнаружен даже в экспериментах. (Дактилические рифмованные в чередовании с женскими рифмованными встречаются у Мея в переводе из Феокрита, «Близнецы»: «Славлю рожденных от Леды и Дия, козою вскормленного, Кастора и Полиника, на гибельный бой ополченного, Неотразимого в ярости, неодолимого в брани, Если бычачьим ремнем оплетал он могучие длани...») Отступления «вниз» возможны: нулевые, мужские окончания в дериватах гексаметра встречаются. При этом если они чередуются с женскими, то возникает впечатление, что перед нами не «дериват гексаметра», а «дериват элегического дистиха», потерявшего только характерный серединный стык иктов в четных стихах:

(20) Здравия полный фиал Игея сокрыла в тумане,
Резвый Эрот и Хариты с тоскою бегут от тебя;
Бледная тихо болезнь на ложе твое наклонилась,
Сон сменяется стоном, моленьем друзей тишина...

А. Дельвиг. «К к<н>. Г<орчакову>»

Примеров сплошных мужских окончаний в 6-ст. дактиле мы не нашли; примером их в 5-ст. дактиле могут служить, во-первых, «Брингильда» Майкова

(с «Примечанием для чтения вслух»: «Бога ради, читая вслух, не скандуйте стихов... читайте, как прозу, но выразительно, где требуется...»):

(21) Входит Брингильда в чертог, дверь наотмашь раскрыв.
Шуба соболья и волосы в снежной пыли.
Холод за нею в широкие двери пахнул.
В стороны с факела пламя метнулось, взвилось...;

во-вторых, «Приазовье» Тарковского:

(22) На полустанок я вышел. Чугун отдыхал
В крупных шарах маслянистого пара.
Он был Царь ассирийский в клубящихся гроздьях кудрей.
Степь отворилась, и в степь, как воронкой ветров,
Душу втянуло мою...

Метрически эти два отрывка тождественны; но из-за разницы синтаксического строя и, конечно, из-за разницы тематики второй гораздо меньше «напоминает гексаметр», чем первый. Это значит, что мы находимся на самой периферии семантического ореола гексаметра, и ощущение его уже готово утратиться.

Сравним еще два примера однородных и разнородных окончаний – шагом дальше, в 5-ст. амфибрахии и анапесте (из «Простонародных песен нынешних греков» Гнедича):

(23) Садилося солнце, а Дим свой завет говорил:
«Подите вы, дети, на ужин пора за водой;
А ты, мой племянник, садися, Ламбракис, ко мне:
Тебе моя сбруя, оденься и будь капитан...»

(24) Под зелеными елями ужинать сел Скиллодим,
И вино наливать при себе посадил он Ирену.
«Наливай мне, красавица, пить наливай до утра,
До восхода денницы, как ты, полонянка, румяной...»

Представляется, что первый из этих отрывков звучит «гексаметричнее» или, по крайней мере, «эпичнее», чем второй. По-видимому, причина этого – как и в предыдущем сопоставлении – в том, что белый стих с однородными окончаниями нестрофичен, а с разнородными – строфичен: это и отдаляет его от нестрофического гексаметра. Таким образом, важнее оказывается не качество, а отношение, не сохранение женских окончаний среди мужских, а единообразие окончаний, хотя бы только мужских.

Если окончания разнородны, но нестрофичны, непредсказуемы, то «гексаметричность», «эпичность», как кажется, сохраняется. Пример – из «Соляного бунта» П. Васильева (где этому впечатлению не мешает даже укороченность 3-го стиха):

(24а) На буграх прииртышских поджарые кони паслись
Этих лыцарей с Яика, этих малиновых шапок,
Этих сабель свирепых и длинных пищалей;
И в Тоболе остались широкие крылья знамен,
Обгоревшие крылья, которыми битва махала...

Порог ощутимости гексаметрического ореола по признаку (О), стало быть, отчетлив: он состоит в нарушении однородности окончаний, хотя бы малом. По-видимому, этот признак существеннее, чем ранее рассмотренный признак (А).

5. Рифма. Последний признак гексаметра – рифмовка (Р). Нормой гексаметра является отсутствие рифмы. Рифмованные гексаметры разного рода существовали в латинском средневековье («леонинские стихи»), но потом вышли из употребления и остались известны лишь немногим филологам. Появление рифмы (хотя бы и мини-

мально деформирующей стих – сплошной женской) дает тот же эффект, что и появление неоднородных окончаний (хотя бы и нерифмованных): оно разнообразит стих, вносит в него строфичность. Вот примеры:

(25) Внук Тредьяковского Клит гекзаметром басенки пишет,
Противу ямба, хорея ужасною злобою дышит:
Мера простая сия все портит, по мнению Клита,
Смысл затмевает стихов и жар охлаждает пиита...

А. Пушкин. «Несчастие Клита»

(26) Муза в измятом венке, богиня, забытая миром!
Я один из немногих, кто верен прежним кумирам;
В храме оставленном есть несказанная прелесть – и ныне
Я приношу фимиам к алтарю забытой святыни...

В. Брюсов. Вступление к поэме «Атлантида»

(27) Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!
Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая, –
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая...

А. Апухтин. «Мухи»

В первом примере установка на гекзаметр задана прямо. Во втором – подсказана античным стилем; Брюсов сам писал (к В. Фриче, июнь-июль 1895 г.), как он искал размер новый, но заведомо напоминающий об эпосе. В третьем она не подсказана ничем, и обычно эти стихи воспринимаются вне всяких гекзаметрических ассоциаций (ср. аналогичное сопоставление примеров 21 и 22). Таким образом, мы и здесь находимся на самой периферии семантического ореола гекзаметра.

Особенно это видно, если ввести в рифмованный гекзаметр постоянное цезурное усечение: в стихах Ап. Коринфского вряд ли можно расслы-

шать гексаметр, скорее – подобие длинных строк Бальмонта и Северянина:

(28) Песен моих не читайте, мирные дети покоя,
Если вас жизнь не коснулась грубой и грязной рукою,
Если дорогою пыльной в белой одежде идете,
Если в душе вы алмазы, лилии в сердце несете...

Разумеется, еще чаще, чем гексаметры, напрашивались на рифмовку элегические дистихи с их чередующимися окончаниями:

(29) Скрыв под рудой самоцветной, под йодистой влагой хрустальной
От утомленных стихий ярость их древней борьбы,
Ткут неподвижные Парки, владычицы тьмы безначальной,
Людям, титанам, богам – ткань непреложной судьбы...

М. Зенкевич. «Нити Парок»

Сделаем еще сопоставление – в более отдаленном деривате гексаметра, 5-ст. дактиле: стихи с парной, перекрестной и охватной рифмовкой:

(30) Нет уж, не ведать мне, братцы, ни сна, ни покою!
С жизнью бороться приходится, с бабой-ягою.
Старая крепко меня за бока ухватила,
Сломится, так и гляжу, молодецкая сила...

А. К. Толстой. «Нет уж, не ведать мне...»

(31) Горними тихо летела душа небесами...

А. К. Толстой, см. выше (12)

(32) Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унизаны влагой вечерней,
Речи отрывистей, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине...

А. Фет. «Месяц зеркальный...»

От парной к охватной рифмовке ощутимость рифмы становится все больше (или все меньше?

Здесь возможны различные индивидуальные восприятия); не замечаем ли мы, что ассоциации с гексаметром от этого становятся соответственно все слабее (или все сильнее?)? Было бы любопытно рассмотреть пример гексаметрического монорима – стихотворения, в котором все строки зарифмованы на одну рифму: здесь строфичность минимальна, и можно предполагать, что семантический ореол гексаметра будет здесь чувствоваться сильнее. Как приведенные примеры рифмованного гексаметра аналогичны в предыдущей группе примеров (на признак О) примерам с разнородными окончаниями, так монорим был бы аналогичен примерам с окончаниями однородными.

Порог ощутимости гексаметрического ореола по признаку (Р), стало быть, тот же, что и по признаку (О): нарушение однородности окончаний. Можно думать, что этот признак менее существен, чем (О), т. е., например, что 5-ст. дактиль с рифмованными женскими окончаниями (примеры 30–32) более «похож на гексаметр», чем 5-ст. дактиль с нерифмованными мужскими окончаниями (примеры 21–22). Но настаивать на этом было бы пока неосторожно.

Таким образом, подводя итоги, можно сказать: для ощутимости семантического ореола гексаметра необходимо, чтобы дериват его сохранял:

во-первых, признак (И) – 2-сложный или преимущественно 2-сложный междуиктовый интервал как основную *ритмическую* характеристику гексаметра (а признаки С и А могут и отклоняться);

во-вторых, признаки (О) и (Р) – однородность окончаний и рифмовки как основную *строфическую* характеристику гексаметра (а тип окончаний, т. е. качественный аспект признака (О), может и отклоняться).

При этом, конечно, характеристика ритмическая важнее, чем строфическая: при нарушении однородности окончаний и рифмовки (примеры 5, 30–32) гексаметрические ассоциации еще возможны, при замене 2-сложного интервала 1-сложным (пример 3) они начисто исчезают.

6. Членение стиха. В дополнение к пяти рассмотренным признакам гексаметра, может быть, имело бы смысл рассмотреть и шестой признак – цезурное членение (Ц) и обследовать ряд дериватов, идущих от разбиения длинной строки гексаметра на короткие отрезки, часто с рифмой. Но здесь было бы труднее систематизировать отступления от исходной формы на 1, 2 и более шагов; поэтому ограничимся лишь перечнем некоторых примеров.

а) двучленный гексаметр с внутренней рифмой, но без графической двустишности:

(33) Лепет ручья, голубые цветы, расцветанье природы...
Кто же в полях: это он, это ты, ваши ясные годы...

В. Брюсов. «Воспоминание (симфония)», IV, 6;

двучленный гексаметр без внутренних рифм, но с графической двустишностью:

(34) Сад чародейных прохлад / Ароматами сладкими дышит,
Звонко смеется фонтан, / И серебряный ветер колышет...

Ф. Сологуб. «Сад чародейных прохлад...»;

двучленный гексаметр с внутренними рифмами и с графической двустишностью (целый сборник В. Шуфа «Гекзаметры» (СПб., 1912) с восторженным предисловием Н. Энгельгардта):

(35) Дышит томительно сад, / И деревья в цвету белоснежном,
Грезой обвеяны, спят. / Песня слышится в сумраке нежном...

б) трехчленный гексаметр без внутренних рифм и без графической разбивки (у Жуковского это параллель к примеру 2):

(36) Солнце сияет; море спокойно; к брегу с любовью
Воды теснятся. Что на душистой зелени бьется?..

В. Жуковский. «Ундина», гл. XI, первая песня;

трехчленный гексаметр с внутренними рифмами и без графической разбивки (леонинские versus trinini):

(37) Где, светлоокая, ты, одинокая, странствуешь ныне?
Зноем и холодом, жаждой и голодом в дикой пустыне...

В. Жуковский. «Наль и Дамаянти», VII, 1;

то же, в 5-стопном деривате, с разбивкой:

(38) Камень сугроба / От зимнего гроба / Отвален.
Чудом разлиты / Вокруг хризолиты / Проталин...

Л. Столица. «Пасхалия»

в) элегический дистих, расчлененный в пропорциях японской танки (5, 7, 5, 7, 7 слогов): по немецкому образцу так писал Брюсов (1898):

(39) Как золотые / Дождя упадания – / Слезы немые, –
Будут в печальной судьбе / Слезы мои о тебе.

г) элегический дистих, расчлененный на обычные полустишия, но проримфованные и с укороченной 4-й строкой; схема рифмовки – аБ+ав+аБ+в (Г. Шенгели, из сборника «Гонг», 1916):

(39а) Цитры нежно звучат, / И медно гремят фанфары,
Звуков ласкающий яд / Мой опьяняет мозг.

В лунный иду я сад. / Пруд. На воде ненюфары
Ловят волны переплеск.

д) гексаметр, рассыпанный на свободный стих: таково либретто ненаписанной оперы А. Н. Серова «Ундина», слова которого «заимствованы из повести Жуковского» (воспоминания К. Званцева // Русская старина, 1888. Т. 59. С. 373–377):

(40) – Ундина, где ты? / Ундина! / – Труд бесполезный: ты видишь, / Какая тьма здесь в лесу; / Куда мы пойдем? / И кто угадает, / Где она спряталась? / – Будем, по крайней мере, / Хоть кликать ее: / Ундина! / Где ты, Ундина? / – Как хочешь, рыцарь, кричи – / Она не откликнется нам; / А уж верно, / Где-нибудь близко сидит. / – Ундина! / – Уж это не в первый раз...

7. Периферийные формы, оставив эту ветвь дериватов гексаметра, посмотрим, что мы найдем, если перешагнем обозначившуюся границу семантического ореола гексаметра и обследуем ближайшие к ней стиховые формы за его пределами. По большей части это будут многостопные сложные размеры с различными окончаниями и рифмами. Среди них 6-5-ст. стихи образуют как бы промежуточную область между семантическим ореолом гексаметра и ореолами других традиций, а в 4-ст. стихах уже ничего не напоминает о гексаметре, и часто уже ощущаются семантические ореолы других традиций. Материал здесь очень обширен и пестр; в современной русской поэзии длинные строки вообще становятся все употребительнее во всех метрах. Ограничимся лишь избранными примерами.

А. *6–5-стопные стихи:*

6-ст. дактиль с античной тематикой (П. Порфиров, «Овидий»):

(41) В Томи, далеко, далеко, на береге Черного моря,
Изгнанный Августом гневным, томился великий певец.
Часто, скитаясь над бездной, прибою бурливому вторя,
Горько врагов проклинал он, печальный провидя конец...

6-ст. дактиль без античной тематики (К. Бальмонт, «Осень»):

(42) Белесоватое небо, слепое, и ветер тоскливый,
Шелесты листьев увядших, поблекших в мелькании дней,
Шорох листвы помертвевшей и трепет ее торопливый,
Полное скорби качание дальних высоких стеблей...

Если, однако, в этом 6-ст. дактиле сделать цезуру с усечением (по типу «Трубы в походе гремели, / крики по воздуху мчались» – ритмическая вариация, которую Карамзин рекомендовал для гексаметра как самую единообразную и легко воспринимаемую, но которую решительно избегали все позднейшие сочинители гексаметров, чтобы 6-иктная строка не разламывалась пополам), – то гексаметрические ассоциации сразу ослабеют и стих будет восприниматься как 3+3-ст. дактиль:

(42а) Весело, весело сердцу! / Звонко, душа, освирелься!
Прогрохотал искрометно / и эластично экспресс.
Я загорелся восторгом! / Я загляделся на рельсы!
Дама в окне улыбалась, / дама смотрела на лес...
И. Северянин. «В пяти верстах по полотну»

6-ст. амфибрахий (Ю. Левитанский, «Что делать...»):

(43) Что делать, мой ангел, мы стали спокойней, мы стали смиренней.

За дымкой метели так мирно курится наш милый
Парнас.
И вот наступает то странное время иных измерений,
Где прежние мерки уже не годятся – они не про нас...

6-ст. анапест с античной тематикой (А. Апухтин, «Богиня и певец»):

(44) Пел богиню влюбленный певец, и тоской его голос
звучал...
Вняв той песне, богиня сошла, красотой лучезарной
сияя...
И к божественно-юному телу певец в упоеньи припал,
Задыхаясь от счастья, лобзанием жгучим его
покрывая...

6-ст. анапест без античной тематики (К. Бальмонт, «Пляска атомов»):

(45) Яйцевидные атомы мчатся. Пути их – орбиты
спиральные.
В нашем видимом явственном мире незримая мчится
Вселенная.
И спирали уходят в спирали, в незримости – солнца
опальные,
Непостижные в малости земли, планетность
пылинок бессменная...

5-ст. дактиль (В. Жуковский, «Рыцарь Роллон»):

(46) Был удалец и отважный разбойник Роллон.
С шайкой своей по дорогам разбойничал он.
Раз, запоздав, он в лесу на усталом коне
Ехал и видит: часовня стоит в стороне...

5-ст. амфибрахий:

(47) Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода, зноя и горя,
И вот наконец докатился до Черного моря...

М. Лермонтов. «Дубовый листок...»;

(48) Вот белые дворники белые фартуки выстирали,
По белым веревкам развесили их во дворах,
И белые бороды в окна воскресные выставили,
Соседкам своим во спасенье, мальчишкам на страх...

Б. Окуджава. «Песенка о белых дворниках»;

5-ст. анапест:

(49) Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем
полный.

О. Мандельштам. «Золотистого меда...»

(50) Это было при нас. / Это с нами вошло в поговорку.
И уйдет. / И однако, / За быстрою сменою лет
Стерся след, / словно год / стал нулем меж девятки
с пятеркой.
Стерся след, / Были нет, / от нее не осталось примет...

Б. Пастернак. «Девятьсот пятый год»

Или с другим сочетанием окончаний:

(50а) В нашем школьном саду, где шумела трава
непримятая,
Где сплетали деревья теней разноцветные сетки,
Одиноко стояла забытая женская статуя
Над заросшим прудом у затянутой хмелем беседки...

Н. Рыленков. «Статуя»

Есть ли в этой веренице стихов гексаметрические реминисценции? Оставим судить об этом субъективному ритмическому чувству каждого читателя. Можно думать, что они исчезают не для всех и не совсем; даже о примере (50) Л. Озеров пишет (в предисловии к Пастернаку в «малой Библиотеке поэта», 1976, с. 29): «Пятистопный анапест, напоминающий гекзаметр древних эпических поэм, интонацией своей убедительно передает раскат и размах революции...».

Б. *4-стопные стихи.* Ограничимся напоминанием лишь о дактилях разного вида:

(51) Что ты заводишь песню военну,
Флейте подобно, милый снегирь?
С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?..

Г. Державин. «Снегирь»;

(52) Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!
С розы на розу в весельи летай!
С нежного мирта в прозрачный источник
На изощренный свой образ взирай!..

Н. Карамзин<?> «Сильфида»;

(54) Молча сижу под окошком темницы...

М. Лермонтов. «Пленный рыцарь» (см. пример 15);

(55) В море царевич купает коня;
Слышит: Царевич! взгляни на меня!
Фыркает конь и ушами прядет,
Брызжет и плещет и дале плывет...

М. Лермонтов. «Морская царевна»

Мы чувствуем: здесь гексаметрические ассоциации окончательно утрачены, и мы вступаем в область иных. Попытаемся определить, откуда они исходят. Таких истоков для 4-ст. дактиля можно наметить три.

Во-первых, от античной же традиции: полустишия «Снегиря» (очень употребительные в XVIII в. в стихах о бренности всего земного: «Суетен будешь Ты, человек, Если забудешь Краткий свой век...» Сумарокова) назывались в поэтиках XVIII в. (например, у А. Байбакова) «адонием» и восходят к одноименному античному стиху – уже не эпическому, а лирическому. Промежуточным звеном были, по-видимому, арии («силлабическим 6-сложником») из ранних итальянских опер.

Во-вторых, от французской романсной традиции: на такой мотив пелись некоторые французские романсы, писанные 10-сложником (тем, что чаще ощущался у нас как аналог 5-ст. ямба). Так, песня Н. Смирнова «Как мне не плакать! ах! как мне не рваться! Можно ли смерти себе не желать?..» имеет подзаголовок: «голос: Triste raison, j'abjure ton empire...»). Эта традиция додержалась по меньшей мере до стихов Батюшкова о «Зафне» и мандельштамовского их отголоска в «Батюшкове».

В-третьих, от германской балладной традиции: немецкий балладный стих по-русски звучал 4- и 3-ст. дольником, при силлабо-тоническом выравнивании он дал 4-ст. дактиль и 4-ст. анапест уже в «Громвале» Каменева; Жуковский сперва предпочитал выравнивать его в ямб («Двенадцать спящих дев»), с 1814 по 1818 г. – в 4-ст. амфибрахий («Мщение») и с 1831 по 1832 г. – в дактиль: 4-ст. в «Суде Божием над епископом», 5-ст. в «Рыцаре Роллоне». Этот 4-ст. дактиль, несомненно, ощущался как расширение плацдарма, завоеванного балладной семантикой амфибрахиев, а этот 5-ст. дактиль – как ее наступление на дактилическую античную семантику.

Таковы семантические окраски трех областей, смежных с семантическим ореолом гексаметра: античной, романской, германской. Если пересечь их, то можно прийти и к семантике четвертой большой традиции – русского народного стиха; но сейчас для нас этот путь слишком далек. Подробнее об этих разносторонних истоках семантики русских размеров будет речь в заключительном разделе книги.

Глава 10
«ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...»
5-ст. хорей: детализация смысла

Существует способ, по которому поэт берет первую строчку какого-нибудь известного стихотворения, например, «Выхожу один я на дорогу», и начинает потихонечку бормотать; «Выхожу один я на дорогу, выхожу один я на дорогу, выхожу один я на дорогу...». Как будто случайно, а на самом деле в порыве бессознательного творческого вдохновения поэт заменяет слово «один» каким-нибудь другим словом, ну, хотя бы словом «спокойно», и как ни в чем не бывало бормочет дальше: «Выхожу спокойно на дорогу, выхожу спокойно на дорогу...». Почувствовав, что найденное слово прижилось в строке, он продолжает бомбардировать эту устойчивую фразу словами, подобно физику, который бомбардирует атомное ядро нейтронами. Наконец ему удается вышибить из фразы слова «на дорогу» и заменить их словами «за ворота». В результате фраза не теряет своей поэтической устойчивости, но звучит уже совершенно самостоятельно. Таким образом выкристаллизовывается искомая первая строчка стихотворения: «Выхожу спокойно за ворота». Остальное получается само собой: «Выхожу спокойно за ворота И, придя с товарищами в цех, Начинаю по гудку работу Без каких-нибудь особенных помех». Или поэт, например, берет строчку известного стихотворения «Никогда я не был на Босфоре» и начинает «ядерную бомбардировку», в результате которой у него может получиться ряд новых устойчивых соединений вроде: «На Кавказе не был никогда я», «На Днепре я не бывал ни разу», «Не бывал на Волге я вовеки». Любое из этих трех соединений может послу-

жить основой для создания нового поэтического произведения, совершенно отличного от своего прототипа.

Н. Носов. На литературные темы. М., 1957. С. 39.

1. Проблема. Мы помним: само понятие «семантический ореол» явилось в ходе дискуссии, вызванной статьей К. Тарановского [1963] о 5-ст. хорее. Мы намеренно откладывали в этой книге обращение к этому размеру: хотелось, чтобы пересмотр можно было сделать, воспользовавшись всем опытом, накопленным в работе над другими размерами. А пересмотр необходим, потому что именно на материале этого размера сосредоточили свою критику противники понятия «семантический ореол».

Напомним: Р. Якобсон в статье 1938 г. [Якобсон 1979, 465–466] первый выделил в 5-ст. хорее ряд семантически перекликающихся стихотворений: «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Поплавского. Якобсон определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-статические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели», а исток темы пути усмотрел в былине Кривополеновой о Вавиле и скоморохах и в хоре Сумарокова «Прилетела на берег синица...». К. Тарановский вставил этот ряд в общую историю русского 5-ст. хорея от Тредиаковского, Державина, Кюхельбекера и З. Волконской до Заболоцкого, Симонова и В. Тушновой [Тарановский 1953, 273–298; 1963]. Это позволило

ему назвать еще несколько стихотворений, встраивающихся в тот же «цикл»: «Стансы» молодого Лермонтова, «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...» молодого Тургенева, «Сакья Муни» Мережковского, «За рекой луга зазеленели...» Бунина, «Всю-то жизнь вперед иду покорно я...» Белого, «Выхожу я на высокий берег...» Есенина, «Мальчик шел, в закат глаза уставя...» Маяковского, «...Выйди в поле, где в туманном дыме...» Поплавского, «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Пастернака, «...Выходила на берег Катюша...» Исаковского, не говоря о менее ярких. Результатом явилось определение [Тарановский 1963, 297]: лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» «вызвало не только целый ряд «вариаций на тему», в которых динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с «равнодушной природой» (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем). Назовем условно все эти произведения, имеющие какое-нибудь отношение к «Выхожу...», «лермонтовским циклом» в русской поэзии». Анализ этого «лермонтовского цикла» и представляла собой основополагающая работа Тарановского. (Анализ этот может быть углублен еще далее: см. [Менге – Петерс] о взаимодействии мотивов в стихотворениях Блока, Лермонтова и Тютчева.)

Статья вызвала критику, главным образом по одному пункту, – а могла бы вызвать по трем.

(а)Больше всего протестов сводилось к простому аргументу: тема пути, мотив «выхожу...» отсутствуют во многих русских стихотворениях, написанных 5-ст. хореем, и присутствуют во многих, написанных другими размерами (подробнее всего см.: [Вишневский 1985]). Но аргумент бил мимо

цели: К. Тарановский вовсе и не утверждал, что *весь* русский 5-ст. хорей семантически таков. Тотчас за цитированными словами он писал: «Следует сразу же оговорить, что этот «лермонтовский цикл» получил широкое развитие в поэзии XX века; в XIX веке гораздо меньше стихотворений, которые можно к нему причислить. В XIX веке русский 5-ст. хорей часто развивался вне зависимости от лермонтовских достижений в области этого размера» [Тарановский 1963, 297–298].

(б) Однако этот упрек может быть сформулирован в более опасной форме. Критерии, по которым Тарановский относил те или иные стихи к «лермонтовскому циклу», были двоякие: во-первых, смысловые – наличие образов пути-дороги и жизненного пути, а во-вторых, словесные – наличие ритмико-синтаксических формул с глаголом движения в начале строки («Выхожу...», «Вот бреду...», «Мы идем...») или с отрывистой фразой («Ночь тиха», «Гул затих», «Жар свалил» и т. п.). Это признаки разноплановые. Собственно, для целей Тарановского было достаточно первого критерия; словесные совпадения могли служить лишь вспомогательными свидетельствами, родимыми пятнами лермонтовской наследственности. Однако Тарановский уделяет непропорционально много внимания именно этим ритмико-синтаксическим формулам, отмечая их во всех текстах от «Вавилы» до «Гамлета». Это потому, что еще Якобсон в 1938 г. писал о 5-ст. хорее «Вавилы»: «Резкая асимметрия, беспокойная неровность ритмической поступи, обрывистое нарушение регулярной периодичности – все это настойчиво сближает названный размер с темой тревожного пути» [Якобсон 1979, 465]. Тарановский принимает импрессионистический намек Якобсона за аксиому: «Чем вызвана такая большая встречае-

мость фигуры с глаголом движения в начале длинной хореической строки и в народном и в литературном стихе? ...Приходится допустить предположение о синестетической связи между ритмическим движением русского 5-ст. хорея и ритмом человеческого шага... Переживания ритма, не ограничиваясь словесным материалом, естественно перебрасываются на иные сферы психоневрологического опыта. Поэты неоднократно указывали на синестетический характер ритмического переживания...» [Тарановский 1963, 320–321]. Иными словами, семантика метра объявляется не историческим, а органическим явлением: такой-то ритм по психологической природе своей преимущественно предрасположен к такой-то семантике и т. д. Подобное заявление рискованно: психология ритма (см., например, [Фресс 1956]) пока еще гораздо меньше изучена, чем строение стиха и даже история тематики, а объяснять более известное через менее известное – всегда ненадежно. Если мы разделим в концепции Тарановского метрико-семантический и ритмико-семантический подходы к стиху, нам гораздо легче будет обосновывать и тот и другой.

(в) И последнее, самое общее замечание. Формализация нашего ощущения стихового строя – дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя – гораздо сложнее. Выделяя и группируя стихотворения по их семантике, мы всегда рискуем впасть в субъективизм. Пока исследователям не удастся перейти здесь к точным методам (как давно перешли они в изучении метра и ритма), – все результаты будут не вполне надежны. Впрочем, это относится не только к семантике стиха, но и почти ко всем другим областям поэтики.

Попытку ответить на эти критические замечания (как реально высказывавшиеся, так и гипо-

тетические) и представляет собою предлагаемый пересмотр вопроса о семантическом ореоле 5-ст. хорея. В ответ на первое замечание – о том, что в 5-ст. хорее разрабатывается не только тема пути, – мы попробуем выделить наряду с этой темой другие семантические окраски в семантическом ореоле этого размера и показать их соотношение. В ответ на второе замечание – о том, что «органическое» объяснение семантики 5-ст. хорея ненадежно, – мы попробуем отделить метрико-семантический аспект проблемы от ритмико-синтаксического и показать, что «историческое» объяснение, опирающееся только на литературную традицию, является вполне достаточным и убедительным. В ответ на третье замечание – о том, что всякое изучение семантики стиха еще далеко от строгой научности, – мы попробуем подтвердить наши наблюдения хотя бы первыми, самыми грубыми сопоставительными подсчетами.

2. Материал и подход. Основным материалом нашего обследования послужили более 200 русских стихотворений XIX в., написанных 5-ст. хореем. Неоценимой помощью мы обязаны К. Д. Вишневскому, сообщившему нам материалы своего неизданного метрического справочника по 100 русским поэтам XVIII–XIX вв. Стихи XX в. (больше всего занимавшие Тарановского) мы намеренно оставляем без рассмотрения: здесь материал огромен, выделить в нем «лермонтовскую традицию» легко, но описать ее соотношение с другими традициями гораздо труднее (ср. [Вельская 1980]).

Ранние образцы русских 5-ст. хореев – от «Строк похвальных поселянскому житию» Тредиаковского и до раннего Лермонтова – мы оставляем в стороне. Обзор их дается в книге и в статье К. Тарановского [1953, 1963]. Ключевым

для нашего материала является стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841, печ. 1843). Напоминаем его текст:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

В этом стихотворении можно выделить пять основных, наиболее заметных мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь (сокращенно: Д, Н, П, С, Л). Два более беглых мотива – Бог и Песнь. Тарановский сосредоточил внимание на мотивах «дорога» и «жизнь и смерть». Мы попробуем рассмотреть судьбу всех пяти мотивов равномерно. Но прежде, чем перейти к этому, необходимо сделать два отступления.

Первое. Кроме традиции лирического 5-ст. хорея, которую мы будем прослеживать, существует и традиция эпического 5-ст. хорея, которая с ней взаимодействует. Ее примета – склонность к сплош-

ным женским окончаниям, часто нерифмованным; ее источник – силлабо-тоническая имитация сербского десетераца; ее канонизатор – А. Майков (переложения сербских песен, «Слова о полку Игореве», «Бальдура»). Может быть, с этой традицией связано и лермонтовское «Ночевала тучка золотая...» (сюжетность, экзотика, сплошные женские окончания, рифмы стушеваны в рифмовке АВВА). По признаку эпичности этот стих переходит в баллады: «Пир шумит. Король Филипп ликует...» (Апухтин, «Королева»), «В Сардах пир. Дворец открыл подвалы...» (Фет), «...В замке светят фонари и лампы; Музыка и пир идет горой...» (Полонский, «Казимир Великий»). Через сербскую тематику в этот стих входит турецкая тематика, а затем и всякая иная экзотика: отсюда знаменитый «Сакья Муни» Мережковского («По горам, среди ущелий темных...» с темой пути в зачине) и его же менее известные «Солнце: мексиканское предание» и аллегория «Кораллы». Тарановский хорошо помнит об этой традиции [Тарановский 1963, 299–300], но его критики часто об этом забывают.

Второе. Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез). Первая часть вводится зачином «Выхожу...»; вторая – риторическим вопросом и ответом «Что же?.. Жду ль чего?.. Уж не жду...»; третья – антитетическим «Но...» и вереницей сослагательных наклонений «Я б хотел... чтоб...». Именно эти опорные пункты воспроизводятся в пародиях: «Прихожу на праздник к чародею...» (Некрасов), «Прихожу один я к Домини-

ку...» (Курочкин), «Выхожу задумчиво из класса...» (Добролюбов). На грани пародии находятся «Хандра, VIII» Крестовского («Я б ушел от вас на берег моря...») и «Фантазии бедного малого» Полонского («Я б желал, внимая гулу ветра...») с их перебоем к резко прозаизированной публицистике в конце («...Все трансцендентальные идеи!»). Без пародической установки имитацию лермонтовской структуры мы встречаем лишь у двух маленьких поэтов – Дм. фон Лизандера («Стихотворения», 1845, с. 169 – едва ли не первый отголосок лермонтовского «Выхожу...») и Н. Тана-Богораза («Над спокойно спящею землею... Отчего мертвящею тоскою?.. Я б желал...»). Видимо, остальных удерживал страх впасть в пародию или подобное эпигонство. Так как стихотворение Лизандера, в отличие даже от Тана, ни разу не перепечатывалось, приводим его целиком. Его заглавие – «Ночью, 13 июня 1844 года».

Уж давно последний луч заката Догорел на небе голубом. Уж давно сижу я под окном. Бог весть чем душа давно объята...

Я не жду полночного свиданья, Нежных уст, лобзающих в тиши: Что мне в них? и что в них для души? И к чему ей новые страданья?

Я не жду родного сердцу друга, С кем бы мог делиться сердцем я: Где они, где верные друзья Светлых дум и мрачного недуга?

Я не жду и ласки вдохновенья, Снов души и их волшебных грез: И к чему б их ночи дух занес В эту грудь – в холодный мрак забвенья?

Что ж гляжу, сон мирный забывая, Все гляжу на синий небосвод? И чего ж, чего так жадно ждет И трепещет сердце, ожидая?

Ждет оно, чтоб небо голубое, Полно звезд, раскинулось над ним. Ночь кратка. Сиять недолго им. Умертвит их утро золотое.

Погляжу тогда, как, погасая, Все они, бедняжки, в свой черед И совсем погаснут... Грудь вздохнет, Их судьбу с судьбой души сличая:

И она, безумная, немного Дней и лет торжественно горит... Скоро гаснет... Скоро ль отлетит И совсем туда, на лоно Бога?

3. Дорога. Переходя к пяти основным мотивам Лермонтова, сразу замечаем: зачинный мотив, Дорога, оказывается неожиданно редок. Может быть, поэты избегали его тоже из опасения впасть в эпигонство. При этом самое близкое к Лермонтову стихотворение, «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...» Тургенева (1842, опубликовано посмертно: на фоне вечернего пейзажа – оглядка на жизненный путь и былую любовь), было написано еще до публикации Лермонтова: то ли Тургенев знал «Выхожу...» по спискам (так полагает Тарановский), то ли у них был неизвестный общий образец. С Тургеневым потом близко совпадает П. Соловьева-Аллегро: «Помнишь, мы над тихою рекою В ранний час шли детскою четой...» и т. д., и про зрелость, и про старость. Кроме этого, к списку Тарановского можно безоговорочно прибавить лишь Фофанова (1896): «Я хотел бы верить в прозу жизни...». Замечательно, что гораздо более известное некрасовское «Праздник жизни – молодости годы...» обходится без темы Дороги и связано с Лермонтовым лишь смежной темой Песни и за ней Любви, но не соловьиной, а христианской, с терновым венцом. Ср.:

Дай мне руку – и пойдем мы в поле, Друг души задумчивой моей... Наша жизнь сегодня в нашей воле – Дорожишь ты жизнию своей?.. Светлый пар клубится над рекою И заря торжественно зажглась. Ах, сойтись хотел бы я с тобою, Как сошлись с тобой мы в первый раз... (Тургенев);

Помнишь, мы над тихою рекою В ранний час шли детскою четой, Я – с моею огненной тоскою, Ты – с твоею белою мечтой?.. Люди шли, рождались, умирали, Их пути нам были далеки... И теперь, когда проходят годы, Узкий путь к закату нас ведет, Где нас ждут немеркнущие своды, Где нам вечность песнь свою поет... (П. Соловьева; «годы-своды» здесь от Пушкина, но песнь вечности, по-видимому, от «сладкого голоса» Лермонтова);

...Каждый шаг по жизненной дороге, Каждый день, утраченный в борьбе, – Как раба, душа в немой тревоге Отвечает совести-рабе... Мимо жизни шума и волненья Мчит меня без пристани река... (Фофанов).

У Плещеева в «Молодой стрелок идет дорогой...» (1859) эта «дорога» – лишь подступ к теме любви; у Голенищева-Кутузова в «В кибитке» дорога реальна, но жизненного пути нет («...Одинок и темен путь мой дальний, Сумрак ночи скучен и глубок...»); у И. Аксакова в «Зимней дороге» («Все живу я в службе да в ответе...», 1845) есть и дорога, и жизненный путь, но размышляет о них – пародически – старый тарантас. У Мережковского в «Поэте» (1894) мотив «Выхожу...» отделяется от мотива Дороги и приобретает чисто репрезентативный смысл: «Сладок мне венец забвенья темный, Посреди ликующих глупцов Я иду отверженный, бездомный...» – отсюда уже один только шаг до «Иду красивый, двадцатидвухлетний» Маяковского. (По воспоминаниям Н. Чуковского, Гумилев говорил, что когда поэту нечего сказать, он пишет: «Я иду...» [Чуковский 1989, 30].) Наконец, выходя уже за наши хронологические рамки, напомним о забытом стихотворении В. Луговского «Жизнь» (1932), в котором едва ли не откровеннее всего собраны (с соответствующим переосмыслением) и

«Выхожу...», и Дорога, и Ночь, и Пейзаж, и Жизнь, и Смерть, и Преодоление смерти, и ритмико-синтаксическая калька в начале:

Ночь глуха. Я зажигаю спичку И по огненному ножу Средь кибиток и запряжек бычьих На широкую дорогу выхожу. Вдоль карагачей, степных дувалов Я иду легко и далеко... Дальше – могила героев и над ней финальное раздумье: *Смерть – не для того, чтобы рядиться В саван мертвых, медленных веков. Умереть – чтобы опять родиться В новой поросли большевиков!*

Но если личный человеческий жизненный путь появляется в 5-ст. хорее редко, то общий исторический путь человеческого общества – неожиданно часто. Образцом здесь, через голову Лермонтова, было шиллеровское стихотворение «Der Antritt des neuen Jahrhunderts»: «Edler Freund! wo öffnet sich dem Frieden, Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort...», которое переводил Курочкин и которому подражал Полонский в стихах о юбилее Шиллера:

Где приют для мира уготован? Где найдет свободу человек? Старый век грозой ознаменован, И в крови родится новый век... (Курочкин);

С вавилонского столпотворенья И до наших дней – по всей земле Дух вражды и дух разъединенья Держат мир в невежестве и зле... (Полонский).

К этой хореической публицистике относится у И. Аксакова военный призыв слиться во всенародной всемирной гармонии (1854, печ. 1886) («На Дунай! туда, где новой славы, Славы чистой светит нам звезда!.. О, туда! Отрадно на просторе Там вздохнуть средь жизни мировой, В горе всех свое растратить горе, В счастье всех – исчезнуть, будто в море, Хода дней не слышать над собой...»);

у Щербины – небольшая поэма «Битва» (1856) о том, как победит прогресс и утвердит мировую гармонию («...Новое построят жизни зданье, Стройное, как зданье мировое...»); у Полонского – наоборот, горечь при виде неслаженности земной жизни («Два жребия», «Подслушанные думы» с концовкою о хаосе и космосе). У одного П. Якубовича публицистический 5-ст. хорей является не менее 5 раз. Теснее всего с основной нашей темой связаны два стихотворения: оптимистическое – «Перл создания» Трефолева (1892): «Смех сквозь слезы – это верх страдания! Пережить бы только мрачный век – Может быть, как лучший перл создания Заблестит работник-человек...» (и установит общественную гармонию); и пессимистическое – «Грядущее» Надсона (1884): «Будут дни великого сомненья: Утомясь бесцельностью пути, Человек поймет, что нет спасенья И что дальше некуда идти... Для чего и жертвы и страданья? Для чего так поздно понял я, Что в борьбе и смуте мирозданья Цель одна – покой небытия?»

В этих публицистических стихах особенно часто возникает, обычно в концовке (как у Лермонтова), тема поэзии. Когда в конце некрасовского «Страшный год! Газетное витийство...» появляется «Только ты, поэзия святая...», то это тоже отголосок Шиллера: «Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, Und das schöne blüht nur im Gesang» (ср. его же «Приговор» о судьбе певцов и, у Трефолева, – «К нашему лагерю», где темы Дороги и Смерти скрещиваются с темой «обломки-потомки» из «Смерти поэта»). Не приходится удивляться, что обличительное стихотворение Фофанова «Декадентам» (1900) тоже написано 5-ст. хореем – «Бледная, с поблекшими чертами, ...Ваша Муза – как больной урод...» и, может быть, повлияло на размер обличитель-

ных стихов Горького о «маленьких людишках» из «Дачников».

4. Ночь. Этот мотив выступает в двух сочетаниях: «Ночь и дума» и «Ночь и любовь». «Ночь и думу» у окна мы уже видели у Лизандера; еще в 1838 г. (до Лермонтова!) об этом писал в недоработанном стихотворении Тургенев, а в 1842 г. (до публикации Лермонтова!) – Майков в «Лунной ночи». Просветленной интонации Майкова в 1843 г. вторит Фет:

Грустно мне, но не приходят слезы... Силы нет владеть больной душой... Смотрит месяц в окна, как виденье... Бог мой, Бог! Коснись перстом творящим До груди разрозненной моей... (Тургенев);

...Дух наш жаждет в этот миг молчания В сонм святых архангелов взлететь И в венце из звезд Отцу создания С ними песнь хвалебную пропеть (Майков);

Ночь. Не слышно городского шума. В небесах – звезда, и от нее, Словно искра, заронилась дума Тайно в сердце грустное мое. И светла, прозрачна дума эта... Но оно так пламенно и свято, Что за жизнь Творца благодаришь (Фет).

В следующие десятилетия «ночь и дума» возвращаются – уже не просветленно, а трагически – в «Ночной думе» Полонского (1874) и у Надсона: поза «у окна» соперничает с позой «выхожу»:

Ты не спишь, блестящая столица... Как больной, я раскрываю очи: Ночь, как море темное, кругом... Знает ли хоть кто-нибудь на свете, Отчего так трудно дышит грудь? [лермонтовское словосочетание] *Между мной и целою вселенной Ночь, как море темное, кругом... И уж если Бог меня не слышит – Я один, как червь на дне морском* (Полонский);

Сжав чело горячими руками, У окна, открытого широко. В душный мрак усталыми очами Я гляжу, томяся одиноко... (Надсон).

«Ночь и любовь» образуют гораздо более устойчивую пару. В стихотворении Лермонтова любовь была лишь в надмогильной песне; но летняя ночь сама напрашивалась фоном для любовного свидания. Здесь определяющими оказались три стихотворения: «Последний разговор» Полонского (1845, с прямой цитатой из Лермонтова «Ночь тиха» и приблизительной «Я б и сам желал...»); «Фантазия» Фета (1847, с соловьем, пришедшим от Полонского, и строчкой «На суку извилистом и чудном», копирующей «В небесах торжественно и чудно»); и тоже фетовское (1854) «Что за ночь!..». Фета повторяет Случевский в «Приди!» (1858), наивно раскрывая свои литературные источники («...Мы прочтем с тобой о Паризине, Песней Гейне очаруем слух... Демон сам с Тамарою, ты знаешь, В ночь такую думал добрым стать»):

Соловей поет в затишье сада; Огоньки потухли за прудом; Ночь тиха. Ты, может быть, не рада, Что с тобой остался я вдвоем?.. Пожелай мне ночи не заметить И другим очнуться в небесах, Где б я мог тебя достойно встретить С соловьиной песней на устах! (Полонский; концовка – вариант лермонтовской темы преодоления смерти);

Мы одни; из сада в стекла окон Светит месяц... тусклы наши свечи; Твой душистый, твой послушный локон, Развиваясь, падает на плечи. Что ж молчим мы?.. (Фет; заметим позицию «у окна»);

Что за ночь! Прозрачный воздух скован; Над землей клубится аромат. О, теперь я счастлив, я взволнован, О, теперь я высказаться рад!.. (Фет);

Дети спят. Замолкнут город шумный, И лежит кругом по саду мгла! О, теперь я счастлив,

как безумный, Тело бодро и душа светла... Спит залив, каким-то духом скован... (Случевский).

В ослабленном виде – только как любование красотой – тема любви появляется у Фета в «Виноват ли я, что долго месяц...» (1847). Как бы намеком на любовь выступает страстная песня «до зари» в позднейших «Спетой песне» Случевского (1874) и «Злая песнь! Как больно возмутила Ты дыханьем душу мне до дна...» Фета (1882). Поздним отголоском этих стихов о свиданиях станут «Стансы ночи» Анненского («Меж теней погасли солнца пятна На песке в загрезившем саду...»): строка «Но твое запомнил я: «приду» кажется откликом на Случевского, «За тобой в пустынные покои Не сойдут алмазные огни...» – на сказочные декорации фетовской «Фантазии», а «Но не я томился и желал» – на фетовскую «Что за ночь!..».

5. Любовь. Очень скоро Любовь получает в 5-ст. хорее и самостоятельную разработку, отдельную от Ночи. Пришла ли Любовь в «ночные» стихотворения из параллельной традиции или, наоборот, ответвилась от «ночных» стихотворений, – сказать трудно: в 1840-х годах эти процессы были одновременными. Катализатором служили переводы: «Совет и желание» Михайлова из Ленау (1847), «К Фанни П.» Бенедиктова из Гюго (1856, уже без оглядки на размер подлинника), ср. его же «Юной мечтательнице» (1842–1850) в том же тоне сторонних «советующих» размышлений. Важным толчком к обособлению темы могла стать «Фортуната» Майкова (1845): «Ах, люби меня без размышлений, Без тоски, без думы роковой...». В середине 1850-х годов любовные 5-ст. хореи идут уже волною: «Точно голубь светлою весною...» Майкова, «Если б был я богом океана...» А. К. Толстого, «Странно! мы почти что незнакомы...» Жем-

чужникова, «Я пришел к тебе, сгорая страстью...» Добролюбова, «Гадающей невесте» Некрасова (с выходом в социальную проблематику). Иногда кажется, что ощущение семантической способности размера опережало ее реализацию: Михайлов в 1852 г. написал пародию на любовные стихи Фета «Друг мой! мне довольно полуслова...» на два года раньше фетовского «Что за ночь!..». Приемы, выработанные в эти годы, чувствуются и в более поздних любовных стихах этих авторов: у Фета в «Отчего со всеми я любезна?..» (1882) и «Не могу я слышать этой птички...», у Случевского в «Ты нежней голубки сизокрылой...». Некоторые строки здесь уже предвещают словесно-интонационные клише, которые сложатся в XX в. у Гумилева или Есенина: «Ты не вспыхнешь, ты не побледнеешь, Взоры полны тихого огня...» (Фет).

У Шиллера есть два очень известных стихотворения 5-ст. хореем: «Амалия», с тоской девушки по умершему возлюбленному («Schön, wie Engel, von Walhallas Wonne, Schön vor allen Junglingen war er...») и «Текла», голос умершей к живому возлюбленному («Wo ich sei, und wo mich hingewendet, Als mein flücht'ger Schatte dich entschwebt...»). «Теклу» еще Жуковский переложил ямбом, а хореем в 1847 г. перевел Ап. Григорьев («Где теперь я, что теперь со мною, Как тебе мелькает тень моя?..»). Именно они, скрестившись с лермонтовским «Выхожу...», дали тютчевское обращение мужчины к умершей возлюбленной (1865):

Вот бреду я вдоль большой дороги В тихом свете гаснущего дня... Тяжело мне, замирают ноги... Друг мой милый, видишь ли меня?..

У Тютчева это – на фоне «гаснущего дня», в других русских отголосках – на фоне настоящей лермонтовской звездной ночи.

Стихотворение Апухтина «Светлый призрак, кроткий и незримый, Что ты дразнишь, вдаль меня маня?..» (1860-е годы) продолжается: «Вкруг меня все сумраком одето... Что за ночь вокруг меня легла...». Голенищев-Кутузов прямо начинает: «Обнял землю ночи мрак волшебный...»; а далее следует и от Лермонтова: «...И в груди надежда тихо билась», и от Шиллера: «...Был любим я – кем? – не угадаю, Но мне внятен был тот голос юный...», и от Фета: «...И ответно в душу чьи-то очи Мне смотрели с пристальною лаской, Словно с неба звезды южной ночи...». Еще решительнее переносится действие в звездные сферы у Вл. Соловьева, «Милый друг, не верю я нисколько...» (1892), где звезды «...растят в пустыне бесконечной Для меня нездешние цветы. И меж тех цветов, в том вечном лете, Серебром лазурным облита, Как прекрасна ты, и в звездном свете Как любовь свободна и чиста!».

Когда, уже за нашими хронологическими рамками, в 1911 г. В. Брюсов устроил в Московском литературно-художественном кружке анонимный конкурс стихов на пушкинскую тему «А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах...», то не случайно друзья В. Ходасевич и С. Киссин (Муни) взяли для своих стихотворений именно размер «Теклы». Стихотворение Ходасевича «Мой любимый, где ж ты коротаешь Сиротливый век свой на земле...» вошло в его «Счастливый домик», стихотворение Муни (по тексту, любезно сообщенному Н. А. Богомоловым) прилагаем здесь:

Чистой к Жениху горя любовью, Вечной ризой блещет сонм подруг. К твоему склонюсь я изголовью, Мой земной непозабытый друг.

Ветерок – мое дыханье – тише Веет вкруг любимого чела. Может быть, Эдмонд во сне услышит Ту, что им живет, как и жила.

Может быть, в мгновенной снов измене, Легкий мой учуявши приход, Новую подругу милой Дженни Он, душой забывшись, назовет.

Что еще? И этого не надо! Благодарность Богу и судьбе! Разве может выше быть награда, Только звать и помнить о тебе!

6. Пейзаж. Элементы его присутствовали, конечно, и в стихах о Ночи: небо, звезды, месяц с «сияньем голубым». Отделяясь от ночи, пейзаж, как кажется, опирается на какую-то самостоятельную немецкую традицию. Первое русское пейзажное стихотворение в нашем размере, «Обвалы» Бенедиктова, написано еще до Лермонтова (1838) и имеет в виду заведомо не русский пейзаж: «Что за гром? То грозные обвалы, Тяготенья вервь напряжена...» и т. д. о «похоронах торжественных» природы. Потом Бенедиктов написал вариацию «Горная дорога» (1858: «Что за дым клубящийся тут бродит Ощупью по каменным твердыням?..»), прямо назвав географический адрес: «Предо мною – это Альпов цепи...». Таким же «привходящим» со стороны пейзажем можно считать «Monte Pincio» Случевского (1859): «...Все в свету поднялись Апеннины, Белой пеной блещут их снега... Храм Петра в соседстве Ватикана Смотрит гордо, придавивши Рим...». Образец 5-ст. хорея для этого южного пейзажа – конечно, шиллеровские «Боги Греции», популярность которых была очень велика, – хотя идейно Случевский скорее отталкивается от них и с трудом прощает Риму его язычество и латинство.

Русский пейзаж выделяется в самостоятельную тему тоже на рубеже 1840–1850-х годов. Первой пробой было стихотворение Фета «Курган» (1847):

Друг веков, поверенный преданий, Ты один средь братии своей Сохранил сокровищ и деяний

Вековую тайну от людей... Что же дуб с кудрявой головою Не рожден твой подвиг отмечать...

Это упоминание о дубе, хотя дуба и нет, лучше всего свидетельствует об оглядке Фета на концовку Лермонтова. Два следующих стихотворения стали хрестоматийными: это описание вечера из поэмы И. Аксакова «Бродяга» (1847–1850) и стихотворение А. К. Толстого 1856 г.:

Жар свалил. Повеяла прохлада. Длинный день покончил ряд забот; По дворам давно загнали стадо, И косцы вернулися с работ... (Аксаков);

Вот уж снег последний в поле тает, Теплый пар восходит от земли, И кувшинчик синий расцветает, И зовут друг друга журавли... (А. К. Толстой).

Оба они тоже отмечены лермонтовскими реминисценциями. Пейзаж Аксакова – вечерний, кончающийся словами «...и какая будет Теплая и месячная ночь!» (а начальная короткая фраза «Жар свалил» знакомым образом копирует «Ночь тиха»). А пейзаж Толстого рассечен лермонтовским вопросом: «Отчего ж в душе твоей так мрачно И зачем на сердце тяжело?» – и заканчивается шиллеровским ответом: «...Улетела б ты к родному краю, И земной весны тебе не жаль...».

Это напоминает нам, что Пейзаж в европейской поэтической традиции редко бывает самостоятелен: обычно он замыкается на темы вечной жизни, смерти или Бога. Смертью кончается «Переселение» Бенедиктова, «Родному лесу» Голенищева-Кутузова, «Кроткий вечер...» Мережковского; Богом – «Над немым пространством чернозема...» того же Мережковского; преодолением смерти –

«Светлое воскресенье» Полонского, «Прощание лета» и «Старый дуб» Случевского, «Горелый лес» Якубовича, «Похоронная процессия» Трефолева (своеобразная атеистическая перелицовка лермонтовских желаний в «Выхожу один я...»: «...*Я* хочу, чтоб сладки были грезы, Чтоб постель-земля была мягка, Чтоб меня оплакали не слезы, А дождем весенним облака»). Любопытно сравнить у Добролюбова серьезную пейзажную аллегорию «В долине» и пародическую аллегорию (на события в Италии) «Неисповедимость судеб».

7. Смерть. Эта тема, отделяясь от других, тоже опирается в русском стихе через голову Лермонтова на самостоятельную немецкую традицию. Впервые это происходит в масонской песне, переведенной Ап. Григорьевым (1846):

Тихо спи, измученный борьбою, И проснися в лучшем и ином... До свиданья, брат, о, до свиданья! Да, за гробом, за минутой тьмы, Нам с тобой наступит час свиданья, И тебя в сияньи узрим мы!

(Когда Есенин начинал предсмертное восьмистишие «До свиданья, друг мой, до свиданья...», а годом раньше писал «До свиданья, пери, до свиданья...», то, может быть, он подсознательно помнил стихи Григорьева в издании Блока 1916 г.).

Столь же независимы от Лермонтова и белые хореи Бенедиктова «Воспоминание... памяти Жуковского и Пушкина» (1852), и медитация Полонского «Два голоса» (1860–1865) («Не молись и не проси у Бога Ни любви, ни разума, ни силы... Дар для всех один – покой могилы...»), и 5-ст. хорей, навязанный Курочкиным «Старому бродяге» Беранже («Яма эта будет мне могилой. Умираю немощный и хилый...»). В целом, в 1840–1860-х годах эта се-

мантическая окраска остается периферийной. Когда Крестовский («Хандра», VII) попытался внести в тему смерти эмоциональный накал, накопленный опытом 5-ст. хореев Фета, Полонского и Майкова, – «Голова горит... глаза сверкают... Лихорадка и томит и бьет...» и далее бред с соблазном жизни и соблазном смерти, – то он не нашел подражателей.

Наступление темы смерти в 5-ст. хорее начинается только после кризиса русского радикализма – с конца 1870-х годов.

Переломом были «Последние песни» Некрасова (1876–1877): «Вам, мой дар ценившим и любившим...», «Ты еще на жизнь имеешь право...», «Я была вчера еще полезна...» («...Нужны нам великие могилы, Если нет величия в живых»). Некрасов в них старается быть эмоционально сдержанным и сентенциозно-веским, – интонация, связывавшаяся для него в те годы не столько с Лермонтовым, сколько с Шиллером. П. Якубович откликается на смерть Некрасова тоже сравнительно сдержанным стихотворением (1878): «Закатилась яркая звезда И угасли гордые мученья...» (с любопытным переложением некрасовских анапестов в 5-ст. хореи: «Жаждал ты отчизны возрожденья, Чтоб до слуха ветер не донес Из родного русского селенья Накипевших от страданий слез...»). Но через три года начинается эмоциональный разлив – и Якубович уже размышляет о смерти совсем по-лермонтовски: «Я умру, а солнце над землею Будет так же весело гореть... Отчего же сердце тихо стонет И о чем-то ноет тайно грудь?..». Молодого Лермонтова напоминает бунтарство в начале стихотворения, зрелого Лермонтова – примирение через природу в его конце: «Жаль расстаться мне с красой-природой: Лишь она, как любящая мать...» и т. д. Молодому Якубовичу вторит старый Полонский: «И любя и злясь от колыбели, Слез немало в жизни пролил

я...», «Если б смерть была мне мать родная... На ее груди уснул бы я...» (1897–1898). Кажется, только у Жемчужникова хватило духу переиначить традиционные образы: человек у него не шествует жизненной дорогой, а величаво неподвижен, и – наоборот, время движется вокруг него, смута жизни для него лишь любопытна, а смерть не страшна (1891):

Не спеша, сменяйтеся, картины, Шествуй, время, медленной стопою... Тишина покоя и все шумы, ...Смех и плач людские, – вам я внемлю. В чутком сердце впечатленья живы; Дверь ума открыта сердцу настежь... Ты лишь, смерти призрак молчаливый, Отойди немного – ты мне застишь!

Здесь, на исходе XIX в., тема смерти вырабатывает для себя еще одно выражение – через синекдоху «смерть цветов»:

Зной – и все в томительном покое, – В пятнах света тени спят в аллее... Только чуткой чудится лилее, Что гроза таится в этом зное... Ждет... зовет... и жутко замирает, Золотой осыпанная пылью... (Полонский, 1890);

Умирала лилия лесная, Умирала в радужном букете, И дрожала, трепетно мечтая О румяном, благовонном лете. Снилась ей тропинка в темной чаще... (Фофанов, 1887);

Умирают, белые сирени. Тихий сад молитвы им поет, И ложатся близкой смерти тени На цветы, как ржавчины налет... (П. Соловьева-Аллегро).

Здесь уже слышится поэтика новой, модернистской эпохи. Уже Полонский начинает стихотворение так, как мог бы Анненский (ср. начало его «Стансов ночи»). Сквозь эти стихи можно даже угадать интонации такого виртуоза хореической смерти, каким будет Борис Поплавский.

8. Итоги и подсчеты: Бунин. Продолжать наш обзор на материале 5-ст. хореев XX в. нет возможности: употребительность этого размера стремительно возрастает с каждым десятилетием, он распространяется на новые и новые темы, и лермонтовская традиция постепенно теряется в массе новых семантических окрасок. Однако здесь, на рубеже веков, у нас есть редкая возможность остановиться и пронаблюдать, как все рассмотренные выше вариации лермонтовской тематики совмещаются в творчестве одного поэта – И. А. Бунина [ср. Гайнуллина 1990].

Бунин любил 5-ст. хорей: мы находим у него 58 стихотворений этим размером, почти треть всего обследованного нами корпуса текстов. Правда, все они гораздо короче, чем у старших поэтов. Тематически они однообразнее: со своим принципиальным эстетическим консерватизмом Бунин старается сосредоточиться на самых освоенных традицией семантических окрасках, неохотно комбинирует их и вовсе избегает всего нового и необычного. В его стихах размер как бы концентрирует свои силы перед новой тематической экспансией. Тем интереснее, какие окраски Бунин считает освоенными опытом поэзии XIX в.

Прежде всего, долермонтовская и внелермонтовская традиция – эпические сюжеты, экзотические декорации, в частности Восток, любимый Буниным-поэтом. К этой рубрике можно отнести от 10 до 15 стихотворений (17–26% бунинского корпуса): это больше, чем в корпусе XIX в. (ок. 12%). Размытость цифры – за счет стихотворений, в которых экзотическая декорация налицо, но на ее фоне развивается и какая-нибудь значимая тема: Ночь и Бог («Тэмджид», «В арабской

деревне», «Тонет солнце...»), Смерть («Гробница Сафии»), Ночь и Смерть («Хая-Баш»). В трех стихотворениях экзотичен Восток («Бессмертный», «Магомет в изгнании», «У ворот Сиона...»), в трех – море («Матрос», «Рыбацкая», «О Петре-разбойнике»), в двух – древняя Русь («Князь Всеслав», «Ковыль», ср. «На распутье»), в «Бегстве в Египет» причудливо соединены Восток в заглавии, Русь в декорации и Святое писание в теме («По лесам бежала Божья Мать, Куньей шубкой запахнув младенца...»); одиноко стоит длинное описание (в белых стихах) «Венеция».

Тема ходьбы и Дороги появляется в 5–6 стихотворениях (9–10%) – почти так же нечасто, как и в основном корпусе (8%). Лермонтовская реминисценция – лишь единожды, в пятистишии 1888 г.:

В полночь выхожу один из дома, Мерзло по земле шаги стучат, Звездами осыпан черный сад, И на крышах – белая солома: Трауры полночные лежат.

Обычно глагол ходьбы видоизменяется («Шла сиротка пыльною дорогой...»), подменяется («Едем бором, черными лесами...») или отодвигается в конец стихотворения («Как в апреле по ночам в аллее...»). Четыре раза с этой темой соединяются Ночь и Пейзаж (как в процитированном пятистишии), один раз Смерть («Шла сиротка...»). Только в одном стихотворении («Компас», 1916) тема пути присутствует лишь метафорически: «Не собьет с пути меня никто. Некий Норд моей душою правит...» и т. д. О пути не жизненном, а историческом, не личном, а общественном у Бунина нет и речи: стихотворная публицистика для него не существует. (В корпусе XIX в. она занимала около 14%.)

Тема Ночи практически неотрывна от темы Пейзажа. Можно считать, что Ночь без Пейзажа

появляется только дважды: в «В первый раз» (с выходом в детскую дрему и сказку) и в «Тэмджид» (с выходом к Богу); впрочем, и здесь упоминается дачный мокрый сад. Пейзаж без Ночи, понятным образом, легче вообразим: 7 стихотворений: лес («Лес шумит...»), сад («Из окна»), снег («На окне, серебряном от инея...»), горы («Утро», «Вино»), море («Зной», «Укоры»). Ночь в соединении с Пейзажем и только с ним – 10 стихотворений: степь (русская в «Ночь печальна...» и «В отъезжем поле», южная в «Тонет солнце...» – с выходом к Богу – и в «Нищем»), поле («Догорел апрельский светлый вечер...», «Далеко на севере Капелла...»), лес (из избы: «В мелколесьи...»), небо (из окна: «Облака, как призраки...»), море («Поздний час. Корабль и тих и темен...», «Океан под ясною луной...»). При дневном освещении явно преобладают южные декорации, при ночном – северные.

Кроме того, Ночной Пейзаж два раза дополняется мотивом Любви (русской в «В поздний час мы были с нею в поле...», южной в «В арабской деревне»: «...что тайком придет к нему на крышу Девушка четырнадцати лет»), четыре раза – мотивами Смерти (непреодолимой – в «Хая-Баш», преодолеваемой – в «Рассвете», весенних «Трех ночах» и летнем «Кануне Купалы», где Христос говорит Богоматери: «Скосит Смерть – Любовь опять посеет») и два раза – мотивами и Смерти и Любви («Не устану воспевать вас, звезды...» со сплошными женскими безрифменными окончаниями, как в «Вы мне жалки, звезды-горемыки...» Гёте – Тютчева; и «В старом городе», где «Смерть, как страж, обходит в тишине...», но «на окнах девушки мечтают», и только им она не страшна). Кроме того, мы помним, что четыре раза Ночной Пейзаж связан с ходьбой и Дорогой («В полночь выхожу...», «Теплой ночью... я иду...», «Едем бором...» и «Как в апреле...»). Лермонтовских

реминисценций во всем этом материале почти нет: разве что трехсложные фразы «Поздний час...» или «Спят грачи...».

В совокупности это 31 стихотворение, объединенные темой «Ночной Пейзаж», составляет 53% бунинского корпуса – несомненное его семантическое ядро (в том числе Ночь и Пейзаж порознь – 15%, Ночь и Пейзаж вместе – 17%, Ночь и Пейзаж с Дорогой – 7%, Ночь и Пейзаж с Любовью и/или Смертью – 14%). Если попробовать принять за ядро только Ночь или только Пейзаж, то они во всех своих сочетаниях (Ночь+Пейзаж, Ночь+Любовь, Ночь+Смерть; Пейзаж+Ночь, Пейзаж+Смерть) составят только 31–36% бунинского корпуса. Это совершенно непохоже на состав корпуса XIX в. Там Ночной Пейзаж со всеми примыкающими темами составлял лишь 17% корпуса – немногим больше, чем Ночь с примыкающими темами (13%), и меньше, чем Пейзаж с примыкающими темами (20%). Ни одна из этих семантических группировок даже отдаленно не приближается к ядерному весу – к бунинским 53%. Бунинский корпус гораздо однороднее, чем пестрый корпус его предшественников – конечно, по той простой причине, что он написан одним автором. Мы видим (и измеряем), какую организующую силу вносит в тематику единство авторской манеры. А что объединяющим семантическим центром оказался Ночной Пейзаж – это уже индивидуальная особенность Бунина с его настойчивым объективизмом. Если бы вместо него на рубеже XX в. 5-ст. хореем в такой же мере увлекся другой поэт, то, может быть, мы имели бы в ядре его семантического ореола, например, Ночь и Любовь или то, с чего началось наше исследование, – Ночь и Путь.

Тема Любви у Бунина появляется 9 раз (15% всех стихотворений), при этом только два раза

самостоятельно («Снова сон пленительный и краткий...», «Счастлив я, когда ты голубые Очи поднимаешь на меня...»). Сочетается она с Ночью («Ночь прошла за шумной встречей года...», «Нынче ночью кто-то долго пел...»; в «Не угас еще вдали закат...» она стушевывается почти до незаметности), с Пейзажем («Первая любовь»), дважды, как уже упоминалось, с Ночным Пейзажем, и наконец, один раз – со Смертью (знаменитая «Песня»: «Я – простая девка на баштане, Он – рыбак, веселый человек... Выйду к морю, брошу перстень в воду И косою черной удавлюсь»). Последнее стихотворение, видимо, помнилось, даже когда Бунин в советской России был под запретом: «Выйду к морю...» едва ли не отразилось – конечно, с оптимистическим переосмыслением – в «Выходила на берег Катюша...», а строка про парус «Много видел он морей и рек...» подсказала Лебедеву-Кумачу его «Широка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек...». В корпусе 5-ст. хореев XIX в. Любовь занимает гораздо больше места: 25% текстов, причем треть из них – самостоятельно, вне сочетаний с другими темами. У Бунина она как бы выцветает: это слишком субъективная тема для его взгляда на мир.

То же самое происходит и с темой Смерти. У Бунина она стушевывается до намеков: в «Синие обои полиняли...» – забвение; в «Старой яблоне» – старость; и даже в «Дедушке», почти назвав ее, он с нею торопливо спорит: «Дедушка ест грушу на лежанке... Уж запасся гробовой холстиной, Но к еде – какой-то лютый пыл...», 6 раз мы встречали Смерть в сочетании с Ночным Пейзажем, 1 раз – с Любовью, 1 раз – с Дорогой. К этому можно добавить 5 стихотворений, где Смерть сочетается с дневным или сумеречным пейзажем: в двух Смерть торжеству-

ет («Вьется путь в снегах, в степи широкой... О, пускай скорее умирает Этот жуткий, этот тусклый день!» и «На распутье» в древнерусской сказочной декорации), в трех преодолевается («Кедр»: «...расцветай, наперекор судьбе!»; «Сквозь ветви»: «...что-то неземное обещает, К тишине уводит от забот»; и уже упоминавшаяся «Гробница Сафии»). В целом Смерть появляется в 28% стихотворений Бунина, в том числе в 9% – с определяющей мрачной окраской. В корпусе 5-ст. хорея XIX в. Смерть появляется тоже в 29% стихотворений, однако с определяющей мрачной окраской гораздо чаще – в 17% случаев. Смерть у Бунина тоже как бы выцветает: стихи его жизнелюбивее, чем могут показаться на первый взгляд.

9. Итоги и подсчеты: вероятностная модель. Говоря о 5-ст. хорее Бунина мы уже перешли к подсчетам: в каком проценте стихотворений встречается тот или иной мотив, та или иная семантическая окраска. Это делалось грубо: фиксировалось только наличие или отсутствие мотива в стихотворении, независимо от того, центральный он в нем или периферийный. В дальнейшем, вероятно, нужно будет учитывать не только наличие, но и вес мотива в каждом стихотворении: например, по проценту знаменательных слов, относящихся к его семантическому гнезду. Но уже и сейчас возможно, сколь угодно приблизительно, попробовать учесть подсчетами не только мотивы, но и связи между мотивами в рассмотренных нами стихах.

В корпусе 5-ст. хореев XIX в., если отсеять из них пародии, публицистику, эпические и декоративно-экзотические стихи, останется 91 стихотворение, допускающие выделение мотивов Д(орога) – Н(очь) – П(ейзаж) – С(мерть) – Л(юбовь). В корпусе

Бунина, если отсеять эпические и экзотические тексты, останутся 49 стихотворений. Если подсчитать, сколько раз зафиксирован каждый мотив, то получится: в XIX в. соответственно 12, 27, 41, 52 и 34 раза, у Бунина – 7, 30, 34, 18 и 10 раз. Процентное соотношение Д:Н:П:С:Л для XIX в. – 7:16:25:32:20%, для Бунина – 7:30:35:18:10%. Уже эти цифры показательны: видно, насколько у Бунина больше Ночи и Пейзажа и меньше Любви и Смерти.

Можно пойти дальше: на основании этих частот отдельных мотивов рассчитать вероятностные частоты их сочетаний. Таких сочетаний из 5 мотивов по 2 будет 10: ДН, ДП, ДЛ, ДС, НП, НЛ, НС, ПЛ, ПС, ЛС. Вероятность мотива Д для XIX в. – 0,07; вероятность мотива Н – 0,16; вероятность сочетания ДН в одном стихотворении – 0,07 x 0,16 = 0,011. Сумма таких произведений для всех 10 сочетаний – 0,381; от этой суммы 0,011 составляют 3%. Аналогичным образом выводятся процентные показатели вероятности всех 10 мотивосочетаний. Эти теоретически рассчитанные показатели сопоставляются с реальной частотой мотивосочетаний в тех же текстах. Если в стихотворении совмещено несколько мотивов, то учитываются все их парные сочетания: например, для Н+П+Л+С в «Последнем разговоре» Полонского – НП, НЛ, НС, ПЛ, ПС и ЛС.

Результат сопоставления (в %):

	ДН	ДП	ДЛ	ДС	НП	НЛ	НС	ПЛ	ПС	ЛС
XIX в. теор.	3	5	4	6	10	8	13	13	21	17
действ.	2	5	4	8	13	13	15	5	21	15
Бунин теор.	6	6	2	4	28	8	14	10	17	5
действ.	6	9	0	5	33	12	12	6	12	5

Теоретические показатели рассчитывались в предположении, что никаких специфических тяготений между мотивами нет. На самом деле они

есть, это и вызывает отклонения действительных показателей от расчетных. Из сопоставления мы видим, что усиленное тяготение друг к другу проявляют Ночь и Пейзаж (сильнее у Бунина), Ночь и Любовь (сильнее в XIX в.). За счет усиленного тяготения к Ночи Пейзаж и Любовь ослабляют свое тяготение к другим мотивам: Пейзаж (у Бунина) к Любви и Смерти, Любовь (у поэтов XIX в.) к Пейзажу и Смерти. Интересно заметить также, что взаимного тяготения между Дорогой и Смертью («путь-дорога и жизненный путь») не обнаруживается, а между Дорогой и Пейзажем обнаруживается (по крайней мере, у Бунина) – иными словами, Дорога предпочитет выступать как реальная часть Пейзажа, а не как символ, каким она кажется нам поначалу. Интересно также, что мотивы Любовь и Смерть не обнаруживают никакого взаимного тяготения (хотя мы знаем, как любят они ходить в паре): они примыкают к центральным мотивам нашего комплекса как бы с разных сторон.

Приведенные цифры нельзя считать окончательными. Исследователи, которые пожелают самостоятельно разметить мотивы в стихах русского 5-ст. хорея и произвести дальнейшие пересчеты, несомненно, могут многое уточнить. Может быть, отмеченные нами расхождения между расчетными и действительными частотами мотивосочетаний и недостаточно значимы, однако в целом принятый нами способ расчета скорее занижает, чем завышает возможные расхождения. (Ср. методику расчета вероятностной модели ритма по Томашевскому и по Томашевскому–Колмогорову [Гаспаров 1974, 21–22].) Для большей надежности следовало бы вычислять теоретические величины, исходя из частоты мотивов не в нашем 5-хореическом корпусе, а во всей русской поэзии XIX в. в целом. Но до такого охвата формализуемого материала нам еще очень далеко.

10. Глаголы движения. К. Тарановский придавал очень большое значение ритмико-синтаксической формульности русского 5-ст. хорея: частому возникновению глагола движения или сильного действия в начале строки: «Выхожу один я на дорогу», «И вступил князь Игорь во злат стремень», «Я иду отверженный, бездомный», «Мы идем революцьонной лавой» и проч. Для него синестетический ритм стиха и ходьбы диктовал семантику этих глагольных формул, а она разрасталась в тематику стихотворения. Такая установка была подсказана ему Якобсоном, которому, как старому формалисту, хотелось, чтобы метрическая форма сама порождала смысл [Якобсон 1979, 466]. Якобсон выписывал «Мы пойдем...», «Мы пошли...», «А идут...» из «Вавилы с скоморохами», Тарановский здесь только следовал за ним. Думается, что это было ошибкой.

Мы сделали проверочные подсчеты встречаемости глаголов движения или сильного действия на разных местах стихотворной строки. Рассматривались три размера: 5-ст. хорей (Майков, «Слово о полку Игореве»), 4-ст. хорей (Пушкин, «Сказка о золотом петушке» и «Сказка о мертвой царевне»), 4-ст. ямб (Пушкин, «Полтава»). Спрашивалось, какое положение глагола в строке чаще: как в «*Залетел* далече ясный сокол, *Загоняя* птиц по синю морю» или как в «То не буря соколов *помчала*, То не стаи галчьи *побежали*»?, как в «И царица *хохотать*, И плечами *пожимать...»* или как в «...И *подмигивать* глазами, И *притопывать* ногами»?, как в «Незапно Карл *поворотил...»* или как в «...И *перенес* войну в Украйну»? Начальным положением глагола безоговорочно считалось положение на I или I+II стопе («Залетел...», «Загоняя...»); с оговорками – положение на II стопе («В

степь повел...», «Сами скачут...»). Соотношение начальных глаголов, глаголов на II стопе и глаголов во втором полустишии оказывается таково (в %):

5-ст. хорей Майкова (169 глаголов)	36 : 5 : 59
4-ст. хорей Пушкина (140 глаголов)	36 : 12 : 52
4-ст. ямб Пушкина (162 глагола)	26 : 26 : 48

Из сравнения видно: говорить о том, что в 5-ст. хорее динамичный глагол особенно предпочитает начало строки, нет никаких оснований. В 4-ст. хорее динамичные глаголы появляются в начале строки ничуть не реже, а если причесть к началу строки и II стопу, то даже чаще. В первом и втором полустишии 4-ст. хорея и 4-ст. ямба динамичные глаголы располагаются фактически поровну: 50:50. По сравнению с этим на первый взгляд кажется, что в первом полустишии 5-ст. хорея они даже реже: 40:60. Но это лишь потому, что в 4-ст. хорее и ямбе полустишия равны (2+2 стопы), а в 5-ст. хорее второе на треть длиннее первого (2+3 стопы): если сделать соответственную поправку, то и здесь динамичность полустиший уравновешивается.

Дальнейшее исследование поставленного вопроса обещает много интересного: положение глагола (как динамичного, так и всякого) в стихотворной строке – ключ к синтаксису стиха. Но это уже не проблема «метр и смысл» – это проблема «ритм и синтаксис». К. Тарановский оказался первопроходцем не одной, а целых двух областей в стиховедении. Но в его изложении эти две проблемы оказались смешаны, и это не помогло, а помешало убедительности его статьи. Разрабатывать их полезнее порознь.

Если, таким образом, 5-ст. хорей ничуть не богаче динамичными глаголами в начале строки, чем другие размеры, никогда не считавшиеся связанными с темой пути; и если, как мы видели, в самом 5-ст. хорее семантическая окраска Дорога занимает

сравнительно скромное место среди других окрасок, тоже восходящих к Лермонтову, – то, вероятно, разумнее отказаться от поисков спонтанного, органического генезиса этой семантики в синестетическом ритме ходьбы. Вернее обратиться, как обычно, к историческому генезису стиховой семантики и искать его в литературной традиции. И здесь направление поисков после сделанного нами обзора совершенно очевидно: это – немецкая поэзия.

11. Генезис семантики. 5-ст. хорей – поздний размер в западноевропейской поэзии. Средние века, Ренессанс и классицизм не знали ни его силлабических аналогов, ни, тем более, силлабо-тонических очертаний. Он был создан лабораторным путем в поэзии немецкого предромантизма, когда поэты стали искать новые формы, не тронутых литературными условностями. Он возник в результате силлаботонизации одновременно двух размеров с очень разными традициями. Во-первых, это был античный катулловский фалекий (спондей, дактиль и три хорея: Vivamus, mea Lesbi(a), atqu(e) amemus; для силлаботонизации пришлось дактиль укоротить до хорея). От него в немецком 5-ст. хорее – легкая «поцелуйная» семантика некоторых стихов молодого Гёте, знакомых русским поэтам: Тютчев перевел его «Nachtgedanken», Фет подражал этому в «Виноват ли я...», Кюхельбекер перевел «Amor der Maler», а «Liebebedürfnis» (памяти Иоанна Секунда, автора «Поцелуев»), может быть, это повлияло на «Фортунату» Майкова. Но эта семантическая традиция была не главной. Ибо, во-вторых, силлаботонизации подвергся сербский народный силлабический десетерац (4+6 слогов со слабой хореической тенденцией уже в сербском ритме), и здесь одним из первых текстов оказался «Плач благородной Асан-Агиницы» («Што се б’јели

у гори зеленеj?..»), по книге Фортиса переведенный молодым Гёте для Гердера (1775?):

Was ist weisses dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?

Перевод Гёте сразу получил широчайшую известность, и под его влиянием тема смерти и скорби тотчас затопила рождающийся немецкий 5-ст. хорей. Х. Й. Франк приводит типичные заглавия немецких 5-ст. хореев 1770–1800 гг. [Франк 1980, 291–294, 321–327]: «Klage um Lotte» Козегартена, «An den Tod» Маттисона, «Der trauernde Freund» Фосса, «Elegie auf einem Kirchhof» Новалиса, «Am Grabe meines Freundes» Зейме, «Bei der Leiche meines Vaters» З. Вернера и т. д. Франк приписывает господство этой тематики влиянию «Элегии на сельском кладбище» Грея, но столь сильное семантическое влияние 5-ст. ямба на хорей менее вероятно: Грей, быть может, лишь помог смертной тематике перейти из нерифмованного 5-ст. хорея в строфический. Смертная тематика продолжала жить в немецком 5-ст. хорее и в XIX в. (например, у К. Ф. Мейера) и, возможно, повлияла на выбор 5-ст. хорея для «Новогоднего» Цветаевой, вершины русских эпицедиев [Факкани 1989]. Но в целом уже к 1800 г. семантический диапазон немецкого 5-ст. хорея расширился, включил в себя и философию, и любовь, и поэтическую публицистику, примеры чему мы видели у Шиллера. Отсюда его семантика и переходит в русский 5-ст. хорей.

Что ранние русские 5-ст. хореи не только ритмически, но и тематически создавались по немецким образцам, общеизвестно: такова штурм-унд-дранговская медитация Словцова «Древность», оссианическое «Жилище богини Фригги» Державина, переводы и подражания Кюхельбекера, Дель-

вига, Шевырева и проч. Но наш материал показывает, что немецкие образцы продолжали влиять и в 1838–1848 годах, когда русский 5-ст. хорей принял свой классический, «лермонтовский» вид. От темы жизненного пути ответвляется тема исторического пути и разрабатывается в духе шиллеровского «Начала нового века». Южный пейзаж у Случевского сочиняется под влиянием «Богов Греции», а северный у Бенедиктова изображает Альпы. В теме любви присутствуют отголоски эротических хореев Гёте и серафических – шиллеровской «Теклы»; к этому можно прибавить Ленау в переводе Михайлова. В теме смерти – масонский гимн, переведенный А. Григорьевым, а за ним – бессчетные заупокойные стихи конца XVIII в. Хочется сказать, что если бы не было Лермонтова, то русский 5-ст. хорей все равно стал бы таким, каким он стал.

Конечно, это не совсем так. Два мотива в семантическом комплексе русского 5-ст. хорея утверждены в нем все-таки Лермонтовым, и это те мотивы, вокруг которых сгруппировались все остальные: ночь и дорога – реальная дорога, по которой идет человек («кремнистый путь»). Но и здесь за спиной у Лермонтова можно предполагать еще не известные нам немецкие образцы. Вспомним, что и ночь и дорога были в двух стихотворениях Тургенева, написанных еще до публикации лермонтовского «Выхожу...»: «Грустно мне, но не приходят слезы...» и «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...». Вопрос об общих немецких образцах Лермонтова и Тургенева остается открыт. Если поиск их увенчается успехом – это будет окончательным подтверждением теории семантических ореолов, начало которой положил К. Тарановский.

Семантика стиха, как и метрика его, развивается не в изоляции национальных литератур, а толь-

ко в разностороннем и сложном взаимодействии. И русский 5-ст. хорей, и немецкий 5-ст. хорей с их семантическими ореолами являются лишь эпизодами общеевропейской истории стиха. Мы видели: скорбная, минорная семантика нашего размера зарождается на славянской почве в сербском десетераце, формируется в книжной поэзии на немецкой почве в конце XVIII в. и через лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» возвращается в славянскую поэзию. Можно посмотреть и дальше: стихотворение Лермонтова читал Рильке и сделал замечательный перевод его на немецкий язык; было бы интересно поискать лермонтовские отголоски и в оригинальных немецких 5-ст. хореях самого Рильке. Но это уже дело будущего.

Никто не удивляется, когда говорят, например, что семантика классицистического 6-ст. ямба в русской, немецкой и (mutatis mutandis) французской поэзии была схожей, потому что в них разрабатывались одни и те же жанры. Столь же неудивительно и то, что семантика романтических и постромантических размеров в разноязычной поэзии оказывается схожей, потому что в них разрабатываются одни и те же темы.

12. Заключение. Эта глава должна была стать пересмотром основных упреков, выдвигавшихся против всей концепции семантических ореолов метра: в том, что она преувеличивает связь 5-ст. хорея с темами ходьбы, дороги, жизненного пути и смерти. Для этого мы раздвинули рамки обследования: включили в них не только то, что К. Тарановский называл «лермонтовским циклом», а всю доступную массу русских 5-ст. хореев XIX в. Вырисовалась довольно сложная широкая картина, в которую «лермонтовский цикл» вписывается

как часть. В нем совместились пять семантических окрасок; но они могут совмещаться и иными сочетаниями, образуя другие ветви семантической традиции размера. Мы можем проследить, как они вырастают из общего семантического ядра и как в ходе исторического развития постепенно усиливается или ослабевает то одна, то другая ветвь традиции. Выглядит это так.

Прежде всего, в 5-ст. хорее взаимодействует традиция стиха эпического и стиха лирического. Эпический стих предпочитает женские (и часто нерифмованные) окончания и ощущается как знак фольклорности, славянства и экзотики. Далее, внутри лирического 5-ст. хорея взаимодействуют тема Пути и Жизни/Смерти с темой Ночи и Любви. (Отводком темы жизненного пути является тема исторической судьбы, т. е. поэтическая публицистика.) Диалектика этих двух взаимодействий между несхожими комплексами семантических окрасок обеспечивает жизнеспособность и смысловую гибкость нашего размера. Такую же картину мы видели и в семантическом ореоле других ранее рассмотренных размеров.

Всего в семантическом ореоле лирического 5-ст. хорея можно выделить пять семантических окрасок, более конкретных, чем в большинстве ранее рассмотренных размеров. Это (с убывающей значимостью): Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и Дорога. Они тяготеют друг к другу в различной степени; больше всего связаны друг с другом Ночь и Пейзаж (как у Бунина), Ночь и Любовь (как у Фета), заметно меньше – Дорога и Смерть (как у Лермонтова). Вероятно, имеет смысл ввести понятие «окрасочных комплексов», промежуточное между отдельной «семантической окраской» и «семантическим оре-

олом» как совокупностью всех окрасок. Можно сказать, что окрасочные комплексы «Ночь и Пейзаж», «Ночь и Любовь» держатся благодаря своей массовости, а «Дорога и Смерть» – благодаря авторитету Лермонтова. Установить эти комплексы удается с помощью теоретически рассчитанной вероятностной модели, пусть пока самой грубой; до сих пор мы ею не пользовались. Можно надеяться, что дальнейшая ее разработка окажется так же полезна в семантике, как оказалась в метрике.

Формируется семантический ореол русского 5-ст. хорея прежде всего под влиянием немецкого 5-ст. хорея (который, в свою очередь, слагался под влиянием южнославянского 10-сложника; историю этой междуязычной семантической традиции удается восстановить детальнее, чем в ранее рассмотренных аналогичных случаях). Начало семантического развития русского 5-ст. хорея положил Лермонтов, соединив все ключевые мотивы в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...». Центральный мотив Дороги, по-видимому, введен им самим: в немецких образцах он пока не найден. Затем в середине XIX в. Фет и Полонский развивают, продолжая Лермонтова, любовную семантику 5-ст. хорея, а Некрасов и многие другие, опираясь на Шиллера, – публицистическую семантику. Мотивы Смерти начинают нарастать к концу века. Наконец, на рубеже веков Бунин концентрирует семантику 5-ст. хорея вокруг ее самого бесспорного семантического ядра – Ночи и Пейзажа. А потом 5-ст. хорей выходит за первоначальные рамки, распространяется на новые темы, становится все употребительней и, как кажется, семантически нейтрализуется.

Хотелось бы, чтобы из этого пересмотра семантики того размера, с которого более 30 лет назад К. Ф. Тарановский начал изучение семанти-

ческих ореолов метра, можно было увидеть: эти годы не прошли напрасно, накопленный опыт позволяет исследователям увидеть проблематику отчетливей и шире; путь в науке, намеченный К. Ф. Тарановским, оказался плодотворен, и по нему можно идти еще очень далеко.

Источники упоминаемых и цитируемых текстов. Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), I, 316, II, 38, 192, 208; Тургенев, БП, 67, 80; Бенедиктов, БП, 194, 266, 280, 426, 461, 535, 570; Григорьев, 402, 420; И. Аксаков, БП, 106, 162, 183; А. К. Толстой, БП, I, 66, 308; Щербина, БП, 184; Фет, БП, 174, 194, 265, 288, 329, 422, 439, 448, 491; Майков, Полн. собр. соч. (1914), I, 56, 70, 164; Полонский, Полн. собр. стих. (1896), I, 84, 353, 357, 365, II, 76, 129, 159, 367, III, 41, 111; Некрасов, БП, I, 187, 203, 499, II, 36, 400, III, 312, 316, 317, 327, 330; Михайлов, БП, 75, 81, 98, 375; Добролюбов, БП, 83, 94, 108, 177, 195; Поэты «Искры», БП, I, 132, 445, 714 (Курочкин); Плещеев, «Стих.» (1975), 322; Жемчужников, БП, 77, 175; Случевский, БП, 70, 76, 93, 126, 130, 146, 196, 221, 222, 257; Крестовский, Собр. соч. (1904), IV, 197; Апухтин, БП3, 155, 163; Голенищев-Кутузов, Соч. (1905), I, 22, 142, 144, 178; Надсон, БП, 226; Фофанов, БП, 73, 183, 211, 240; Трефолев, БП, 138, 181, 213; Якубович, БП, 69, 73, 100, 208, 274, 293, 298, 311, 318; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 271 (Тан); П. Соловьева, «Иней» (1905), 25, 100, 106, 118; В. Соловьев, БП, 95; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXII, 7, 8, 21, 46, 62, 74, 129; Анненский, БП, 160; Бунин, Собр. соч. (1965), I, 8, 65, 80, 90, 99, 104, 110, 116, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 145, 146, 148, 152, 165, 181, 184, 187, 217, 220, 221, 227, 235, 236, 237, 239, 260, 277, 282, 294, 297, 314, 316, 324, 328, 330, 331, 356, 357, 359, 360, 364, 379, 390, 396, 424, 428, 430, 438, 440; Горький, БП, 118, 443, 450, 465, 467; Луговской, Собр. соч. (1971), I, 411.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возможно написать грамматику
взаимодействия размера и смысла.

Р. Якобсон Лингвистика и поэтика

Наука о семантике стихотворных размеров только еще начинается. Мы следовали за разбираемым материалом, постепенно накапливая наблюдения и складывая предварительные выводы. Суммировать здесь эти выводы было бы и преждевременно, и скучно. Лучше мы попробуем сделать здесь краткий обзор всех размеров русской классической силлабо-тоники, за которыми могут ощущаться семантические ореолы, подобные рассмотренным.

Мы начали с того, что у разных размеров этот семантический ореол по-разному ярок. У былинного стиха он очень отчетлив: напоминает обо всем русском, народном, старинном и больше ни о чем. У 4-ст. ямба, наоборот, он очень размыт: это всеядный размер, им писались стихи на любые темы, и поэтому у читателя XIX в. он не вызывал почти никаких семантических ожиданий, а у читателя XX в., вероятно, смутно вызывает чувство «ну, это что-то классическое, старомодное». Но между этими полюсами есть множество переходных ступеней: в русской поэзии есть гораздо больше семантически окрашенных стихотворных размеров, чем может показаться на первый взгляд. Мы постараемся перечислить – по необходимости кратко – двадцать таких размеров; причем некоторые из них будут иметь по нескольку разновидностей (с мужскими окончаниями, с дактилическими окончаниями и проч.), а некоторые – не по одной, а по нескольку семантических окрасок. К этому мы уже привыкли в наших разборах.

Чтобы не запутаться в этом обилии материала, мы рассортируем его на три большие группы по происхождению этих размеров. Ведь ни один стихотворный размер не возникает на пустом месте: он заимствуется или перерабатывается из уже существовавших размеров. Откуда в русской поэзии 4-ст. ямб? Ломоносов в 1739 г., находясь на стажировке в Германии, разработал его по образцу немецкого 4-ст. ямба. А откуда у немцев 4-ст. ямб? На сто лет раньше Опиц разработал его по образцу английского и голландского 4-ст. ямба. А там он возник еще раньше в результате упорядочивания ударений во французском силлабическом 8-сложнике. А французский силлабический 8-сложник возник в X в. по образцу 8-сложного метрического стиха латинских христианских гимнов. А этот стих был заимствован римлянами у греков, а у греков он развился совсем в незапамятные времена из общеиндоевропейского 8-сложного силлабического стиха (подробнее см.: [Гаспаров 1989]). Такими длинными генеалогиями мы сейчас заниматься не будем, а скажем упрощенно: все размеры русской поэзии (как и все явления русской культуры) имеют три главных истока: они восходят или, во-первых, к народным русским источникам; или, во-вторых, к западноевропейским источникам; или, в-третьих, к античным источникам. Соответственно с этим окрашивается и их семантика, хотя, конечно, в ходе развития она может постепенно меняться и довольно сильно. Вот в этом порядке: размеры народного происхождения, западного происхождения и античного происхождения – мы и будем рассматривать их семантику.

Итак, *А) размеры народного происхождения.* Общий их источник – эпический стих русских былин, исторических песен, духовных стихов, в меньшей степени – стих лирических песен. Он развился когда-то из общеиндоевропейского 10-слож-

ного размера, но в ходе этого развития утратил равносложность и стал сочетать строчки разной длины, но почти всегда с дактилическим окончанием. Так, одну и ту же строчку, пользуясь «восполнительными» словами и частицами, можно спеть:

9 слогов:	Как во городе во Киеве;	(Х4д)
10 слогов:	Как во городе да во Киеве;	(5-сл.)
11 слогов:	Как во *славном* городе во Киеве;	(Х5д)
12 слогов:	Как во *славном во* городе во Киеве;	
13 слогов:	Как во *славном было* городе во Киеве.	(Х6д).

В былинном стихе строки всех этих ритмов могут совмещаться внутри одного текста [Гаспаров 1978]. В песенном стихе они расслаиваются: песни предпочитают выдержанный Х4д (еще Тредиаковский в обоснование своей силлабо-тонической реформы ссылался на песню «Отставала лебедь белая...») или выдержанный 5-сложник [Бейли 1993], или выдержанный Х6д. От этих песенных ритмоупотреблений, с нарастающим выравниванием ритма, пошли ритмы первых литературных подражаний народным песням.

1) 6-ст. хорей еще в настоящем народном творчестве осваивает наряду со сплошными дактилическими окончаниями и женские, и мужские, сохраняя при этом свой характерный трехтактный ритм («тройной пеон», как предпочитали говорить некоторые) – 100% ударности на II, IV и VI стопах. Дактилические окончания живут в причитаниях:

Я путем иду широкоей дороженькой...

женские – в протяжных песнях:

Вещевало мое сердце, вещевало,
Вещевало ретивое, не сказало...

(из этой песни Чулкова, I, 153, Пушкин, как известно, взял эпиграф к 5 главе «Капитанской дочки»); мужские – в плясовых песнях:

Уж ты сукин сын камаринский мужик,
Без подштанников по улице бежишь...

Соответственно и в литературном стихе сохраняются эти семантические окраски, элегическая и плясовая; господствующим же окончанием при них становится мужское:

Что мне делать в тяжкой участи своей? Где размыкать горе горькое свое?.. (А. Мерзляков, «Сельская элегия»);

Ах ты, милый друг, голубчик мой, Касьян! Ты сегодня именинник, значит – пьян... (Л. Трефолев, «Песня о камаринском мужике»);

Наша улица снегами залегла, По снегам бежит сиреневая мгла... (И. Анненский, «Сиреневая мгла»)

(характерным образом Трефолев перемежает в своей «Песне» строфы 6-ст. хорея и строфы другого «народного» размера, Х4д, о котором – ниже). Даже когда такой поэт, как И. Анненский, пишет этим размером стихотворение с таким эстетским названием, как «Сиреневая мгла», то в нем оказываются приметы «народного» стиля: мгла «бежит», как камаринский мужик (тема быстрого движения почти постоянна в этом размере), «погости-побудь», «желанная», «волен да удал». Помнится, в 1970-х годах С. Кузнецова напечатала стихотворение «По последнему, по тоненькому льду Я иду к тебе, мой миленький, иду...», а критик, обвиняя ее в упадочничестве, сравнивал его именно со стихотворением Анненского – глубже в историю размера он не заглядывал. Этому размеру посвящена тезисная заметка [Маллер 1970а]: стихам, им написанным, свойственны «эмотивность», «ситуативность», «внутренняя динамика», настоящее время действия, обращения к адресатам, повторы

и анафоры (для сравнения рассматривался 5-ст. ямб). Ср. также [Зееман 1987а].

2) 5-ст. хорей, как было показано, пришел в русскую литературную поэзию не прямым путем: в народной поэзии произведений, выдержанных в этом размере, нет, даже в «Вавиле и скоморохах» 5-ст. хорей составляет лишь три четверти строк. Выше, в гл. 10, было описано, как источником его оказался сербский десетерац, как он силлаботонизировался в немецких переводах и подражаниях и как перешел оттуда в русскую литературную позицию в двух вариантах: эпическом, нерифмованном («Сам Бекир-ага палит из пушек...») и лирическом, рифмованном («Выхожу один я на дорогу...») с его позднейшими разветвлениями на «тему пути» и «тему ночи».

3) От третьей ритмической вариации русского народного стиха идет так называемый «кольцовский 5-сложник». Он выдерживается во многих настоящих народных или ставших народными песнях:

Как во городе во Санктпитере, Что на матушке на Неве реке, На Васильевском славном острове, Как на пристани корабельныя, Молодой матрос корабли снастил, О двенадцати тонких парусах, Тонких белыих полотняныих... (Чулков, I, 177).

Этот размер был освоен литературной поэзией начиная с предромантических времен («Добрыня» Н. Львова, 1794); поначалу 5-сложные колоны печатались по два в строку, потом – приблизительно с Кольцова – по одному в строку; были и эксперименты более сложные, по три в строку и проч. Эволюция его ритма изучена достаточно хорошо [Беззубов 1978]. В XIX в. он существовал как бы шестым при пяти классических силлабо-тонических метрах, но так и не получил устойчивого названия («сугубый амфибрахий», «кольцовский пятисложник», «пентон третий» и проч.). Он на-

столько прижился в русской поэзии, что делались попытки переноса его с народной тематики на иную (Тютчев, из Гейне: «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, – Ах, умаял он, светлый день, меня...»; Мерзляков переводил им сапфический стих, Ф. Ф. Зелинский – хорические дохмии), но народная или, шире, песенная семантика оставалась за ним прочно:

О, темна, темна ночь осенняя! Не видать в тебе ни одной звезды, На сырой земле ни тропиночки... (Н. Львов);

Красным полымем Заря вспыхнула, По лицу земли Туман стелется... (Кольцов);

Не березанька с гибким явором соплеталась, Красна девица с юным ратником расставалась... (Иноземцев);

В черной фетэрке с чайной розою Ты вальсируешь перед зеркалом Бирюзовою грациозою И обласканной резервэркою... (Северянин);

Не слышны в саду даже шорохи, Все здесь замерло до утра. Если б знали вы, как мне дороги Подмосковные вечера... (Матусовский);

То ли шлюха ты, то ли странница, Вроде хочется, только колется. Что-то сбудется, что-то станется, Чем душа твоя успокоится?.. (Галич).

В этой массе «пятисложниковых» стихов местами прослеживаются и более тесные тематические связи – например, мотив «окна», подхваченный тремя неожиданными авторами:

Помню, где-то в ночь с проливным дождем Я бродил и дрог под чужим окном; За чужим окном было так светло, Так манил огонь, что я – стук в стекло... (Полонский, 1864);

Потуши свечу, занавесь окно – По постелям все разбрелись давно. Только мы не спим; самовар погас; За стеной часы бьют четвертый раз. ...Ты

задумался, я сижу – молчу... Занавесь окно, потуши свечу! (Фофанов, 1881);

Вот опять окно, Где опять не спят, Может – пьют вино, Может – так сидят. ...Помолись, дружок, за бессонный дом, За окно с огнем! (Цветаева, 1916, усложненными строфами с ритмическими перебоями).

4) 4-ст. хорей с дактилическим окончанием («Отставала лебедь белая...») как один из самых «легких» размеров очень рано стал предметом литературных имитаций: один из первых примеров – «О ты крепкой, крепкой Бендер-град...» Сумарокова, 1770, за ней последовало немало гораздо более примитивных «солдатских песен», сочинявшихся, конечно, не солдатами, а для солдат. Но главным в его судьбе было перенесение из лирического жанра в эпический. В 1795 г. появился «Илья Муромец» Карамзина – и затем нахлынула волна поэм-подражаний, от «Бахарияны» маститого Хераскова (1803) и «Бовы» лицеиста-Пушкина (1814) до упражнений неведомых графоманов [Соколов 1955]; ей положила конец только пушкинская поэма «Руслан и Людмила» (1820), принесшая в древнерусскую тематику 4-ст. ямб с вольной рифмовкой, выработанный на элегиях и (особенно) посланиях, а вместе с ним – сторонний, иронический взгляд на предмет. Это – лучший случай представить себе семантизирующую роль стихотворного размера. Ничего не стоит вообразить начало «Руслана» написанным традиционным «совершенно русским размером»: «О дела давно минувшие! О старинные предания! Князь Владимир Красно солнышко С сыновьями, меж товарищей Пировал в высокой гриднице, Выдавая дочь прекрасную За Руслана, князя храброго...». Достаточно сравнить этот псевдотекст с подлинным пушкинским зачином, и станет ясно: хорей, ощущавшийся как «народный» размер, ав-

томатически отождествляет точку зрения автора с точкой зрения персонажей, тогда как ямб, «заемный», специфически литературный размер создает дистанцию между автором и предметом и позволяет автору играть сменой точек зрений и соответственных интонаций: мы знаем, что это искусство и стало основной чертой поэтики зрелого Пушкина.

Поздними отголосками этой карамзинской эпичности в Х4д являются еще «Обидин плач» и «Песня о соколе и трех птицах Божиих» Клюева, «Песнь о Евпатии Коловрате» Есенина (кажется, не отмечалось, что ее членение по 4-стишиям – от «Степи-урочища» Ап. Коринфского, 1893/1895) и «Гоготур и Апшина» Мандельштама (из В. Пшавелы). Ап. Григорьев, по воспоминаниям Фета, в юности писал этим размером даже драму о Вадиме Новгородском: «О, земля, земля родимая, Край отчизны, снова вижу вас...».

О том, как от 4-ст. хорея с нерифмованными дактилическими окончаниями ответвился 4-ст. хорей с чередованием дактилических и мужских рифм (а от него – 4-ст. ямб с таким же чередованием), рассказано в гл. 1, 2 этой книги.

5) Последний размер из группы восходящих к народным источникам своеобразен: его народный источник не русский, а румынский. Это 2-ст. анапест с мужским окончанием. Пушкин в Бессарабии услышал цыганскую песню на румынском языке (Песни русских поэтов 1988, I, 599; пишущий эти строки обязан ценной консультацией В. Гацаку):

Арде-мэ, фридже-мэ,
Ын фок вынэт пуни-мэ,
Де м`эй фридже пе кэрбуне
Ибовнику ну-ць вой спуне...

Размер песни – обычный восточноевропейский 4-ст. хорей, только начальная строка отлича-

ется усечением на цезуре (как у Ахматовой: «А у нас серых глаз Нет приказу подымать») и от этого звучит 2-ст. анапестом. В русской литературной практике того времени это не было принято, поэтому звучание начального анапеста запомнилось Пушкину куда больше, чем звучание всех последующих хореев; и когда он сделал свое переложение этой песни для поэмы «Цыганы», то он сделал его 2-ст. анапестами с мужскими окончаниями. Песня имела громкий успех у русского читателя, и подражания ей стали появляться «в русском стиле» без всякой оглядки на молдавскую экзотику:

Старый муж, грозный муж, Режь меня, жги меня: Я тверда: не боюсь Ни ножа, ни огня... (Пушкин);

Я любила его Жарче дня и огня, Как другим не любить Никогда, никогда... (Кольцов);

Путь широкий давно Предо мною лежит, Да нельзя мне по нем Ни летать, ни ходить... (Кольцов).

И даже когда поэты стали в этом размере сдваивать строчки, чтобы получался 4-ст. анапест с мужскими окончаниями, они опирались на фольклорную семантику то в тематике – «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...» (где рассказ ведется от лица мужика), а то, еще тоньше, в стилистике – «Я за то глубоко презираю себя...» (где герой поначалу рисуется кающимся интеллигентом, а под конец вдруг хватается за нож):

Я за то глубоко презираю себя, Что живу – день за днем бесполезно губя; Что я, силы своей не пытав ни на чем, Осудил сам себя беспощадным судом... Что любить я хочу... что люблю я весь мир, А брожу дикарем – бесприютен и сир, И что злоба во мне и сильна и дика, А хватаюсь за нож – замирает рука! (Некрасов).

Б) Переходим от размеров народного происхождения к размерам *западноевропейского происхождения.* Подробнее о возникновении их в европейском стихе см. [Гаспаров 1989].

6) Самый простой из этих размеров – это 3-ст. хорей. В европейской поэзии он начинается в средневековых латинских гимнах (Ave maris Stella), потом превращается в размер легких песенок, в таком качестве встречается и у некоторых русских поэтов, от Тредиаковского до Сологуба. Но главная русская семантическая традиция этого размера пошла, как ни странно, от немецкого стихотворения, в котором 3-ст. хореем была написана только первая строчка, а дальше шел более вольный размер: Гёте, «Ночная песня странника», «Über allen Gipfeln Ist Ruh...». Его переложил Лермонтов, выдержав размер этой первой строчки на протяжении всего стихотворения «Горные вершины...» (Х3жм). Отсюда пошла целая вереница пейзажных 3-ст. хореев; от этой семантической линии ответвились некоторые другие – смерть (от «отдохнешь и ты»), быт и т. д. – подробно об этом рассказано в гл. 3.

Параллельно с этим Х3жм сперва в песнях (Сумарокова, Дельвига), а потом под влиянием «гейневского» 4-ст. хорея со сплошными женскими окончаниями (?) рядом с Х3жм развился Х3жж: «Нива моя, нива, Нива золотая, Зреешь ты на солнце, Колос наливая...» (Жадовская), «Дверь полуоткрыта. Веют липы сладко... На столе забыты Хлыстик и перчатка...» (Ахматова). Чтобы размер, не теряя простоты, приобрел пространность и стал удобен для эпических повествований, его стали сдваивать, образуя 6-ст. хорей с цезурой:

Перед воеводой молча он стоит; Голову потупил – сумрачно глядит... (Тургенев, «Баллада»);

У бурмистра Власа бабушка Ненила Починить избенку лесу попросила... (Некрасов, «Забытая деревня»);

Не сверчка-нахала, что трещит у печек, Я пою – герой мой полевой кузнечик... (Полонский, «Кузнечик-музыкант»).

История этих дериватов (и не только эпического, но и лирического, с игрой сдвигами цезур и наращениями) не исследована до сих пор: много ли они сохраняют семантической наследственности от своего источника?

Нет на свете мук сильнее муки слова... Холоден и жалок нищий наш язык... (Надсон);

После первой встречи, первых жадных взоров, После невидавшихся, незнакомых глаз... (В. Гофман);

С ничегонеделанья, с никуданебеганья Портится цвет лица – делаешься бледная... (Кирсанов).

7) 4–3-ст. хорей со сплошными женскими окончаниями тоже берет начало от средневекого латинского размера (7д+6ж), так называемого «вагантского стиха» – Meum est propositum in taberna mori, Ut sint vina propius morientis ori... Он пришел в Россию через Польшу и Украину, немного деформируясь под влиянием местных языковых особенностей и привычек. В украинской народной поэзии из этого получился силлабический (4+4+6)-сложный «коломыйковый» стих: «Ой коби я за тим була, за ким я гадаю, Принесла би сім раз воды з тихого Дунаю»; потом им пользовался и Шевченко: «Посіяли гайдамаки На Вкраїні жито...».

В России этот силлабический стих стал силлабо-тоническим: «Во саду ли, в огороде Девица гуляла...» – 4- и 3-ст. хореем со сплошными женскими окончаниями; и полностью сохранил песенные ассоциации, как бы добавившись к уже рассмотренным нами размерам русского происхождения с народно-песенной семантикой:

Чернобровый, черноглазый Молодец удалый Вложил мысли в мое сердце, Зажег ретивое... (Мерзляков, 1810-е годы);

Отпусти меня, родная, Отпусти не споря! Я не травка полевая, Я взросла у моря... (Некрасов, 1867);

Клейкой клятвой липнут почки, Вот звезда скатилась: Это мать сказала дочке, Чтоб не торопилась... (Мандельштам, 1937).

А у Багрицкого этот размер использован в «Думе про Опанаса», даже со сдвигами ударений, как в силлабическом стихе, чтобы подчеркнуть украинскую тематику: «Зашумело Гуляй-поле От страшного пляса, – Ходит гоголем по воле Скакун Опанаса...».

Следующая группа размеров восходит к тому же латинскому вагантскому стиху Meum est propositum in taberna mori.., но прошедшему не через украинское, силлабическое, а через германское, тоническое посредничество. В германских языках этот стих, во-первых, как бы надставился в начале, превратился из хорея в 4–3-ст. ямб, а во-вторых, под влиянием древнегерманского чисто тонического стиха расшатал междуударные промежутки, превратился из ямба в 4–3-ударный дольник. Такой дольник долго жил в немецких и английских народных балладах и песнях, а потом романтики привлекли его и в литературу: сперва осторожно, выправив его обратно в ямб, а потом смелее, в неровном дольниковом виде. Оба эти их подхода нашли подражание и в русском стихе.

8) 4–3-ст. ямб со сплошными мужскими окончаниями начался в русской поэзии переводами из немецких и английских романтиков:

Бежит волна, шумит волна; Задумчив, над рекой Сидит рыбак, душа полна Прохладной тишиной... (Жуковский, из Гёте, 1818);

Прости, прости, мой край родной! Уж скрылся ты в волнах; Касатка вьется, ветр ночной Играет в парусах.. (Козлов, из Байрона, 1824).

После этого семантические окраски этого размера прочно остаются «романтическими», при всей расплывчатости этого понятия. В. Мерлин [1986] выделяет в них «ноктюрн» («Взгляни на звезды – много звезд В безмолвии ночном...», Баратынский), «застольную песню» («Когда еще я не пил слез Из чаши бытия...», Дельвиг), «весну» («Весна! весна! как воздух чист...», Баратынский; впрочем, этот мотив – общий с Я43мж, см. ниже) и особо прослеживает такую семантическую ветвь (тоже общую для Я43мм и Я43мж), как «автобиографический романс», восходящий к немецким образцам (от «Ich bin erst sechzehn Sommer alt...» Клаудиуса до «Ich bin ein armer Hirschenknab» Розеггера), – от них и «Мне минуло шестнадцать лет, Но сердце было в воле...» (Дельвиг, из Клаудиуса), и «Почти ребенком я была, Все любовались мной...» (Фет) и «Зачатый в ночь, я в ночь рожден, И вскрикнул я, прозрев...» Блока. Эти романтические ассоциации тянутся до самого недавнего времени:

Луна плыла среди небес Без блеска, без лучей, Налево был угрюмый лес, Направо – Енисей. Темно! Навстречу ни души, Ямщик на козлах спал, Голодный волк в лесной глуши Пронзительно стонал, Да ветер бился и ревел, Играя на реке, Да инородец где-то пел На странном языке... (Некрасов, «Княгиня Трубецкая», 1871);

С берез неслышен, невесом – Слетает желтый лист. Старинный вальс «Осенний сон» Играет гармонист. Вздыхают, жалуясь, басы, И, словно в забытьи, Сидят и слушают бойцы – Товарищи мои. Под этот вальс весенним днем Ходили мы на круг, Под этот вальс в краю родном Любили мы подруг... (Исаковский, 1942);

Я пил из черепа отца За правду на земле, За сказку русского лица И верный путь во мгле... (Кузнецов, 1977);

Его зарыли в шар земной, А был он лишь солдат, Всего, друзья, солдат простой, Без званий и наград. Ему могилою земля – На миллион веков, И Млечные пути пылят Вокруг него с боков... (С. Орлов, 1944, мотив А. Э. Хаусмена, воспринятый через М. Левина);

и даже детское: *Мы видим город Петроград В семнадцатом году: Бежит матрос, бежит солдат, Стреляют на ходу* (Михалков).

Из более конкретных семантических окрасок, возникающих в этом «романтическом ореоле», заметнее всего перекличка почти одновременно написанных (ок. 1900) credo-стихотворений Минского и Брюсова:

Нет двух путей добра и зла – Есть два пути добра. Меня Свобода привела К распутью в час утра... (Минский);

Противоречий странных сеть Связует странно всех: Равно и жить и умереть, Равны Любовь и Грех... (Брюсов).

Во всех этих примерах окончания сплошь мужские. Но в начале XIX в. русский стих к этому был еще непривычен, и поэтому раньше возникла и параллельно развивалась другая разновидность этого 4–3-ст. ямба – с чередованием мужских и женских окончаний; канонизировал ее тот же Жуковский в «12 спящих девах» и «Певце во стане русских воинов»:

...Обетам – верность; чести – честь; Покорность – правой власти; Для дружбы – все, что в мире есть; Любви – весь пламень страсти; Утеха – скорби; просьбе – дань; Погибели – спасенье;

Могущему пороку – брань; Бессильному – презренье... (Жуковский).

И здесь семантическая окраска – «романтическая», и здесь некоторые образы и мотивы переходят из стихотворения в стихотворение [подробнее – Лилли 1997, 95–112]:

Был чудный майский день в Москве; Кресты церквей сверкали, Вились касатки под окном И звонко щебетали... (Фет, 1857, далее – о радостных похоронах);

...То было раннею весной, В тени берез то было, Когда с улыбкой предо мной Ты очи опустила... (А. К. Толстой, 1871, далее – с реминисценциями из Гёте);

Уж гасли в комнатах огни... Благоухали розы... Мы сели на скамью в тени Развесистой березы... (К. Р., 1883);

Меня крестить несли весной, Весной, нет – ранним летом, И дождь пролился надо мной, И гром гремел при этом... (Бальмонт, ок. 1914).

А когда в этом размере появляется бытовой, неромантический материал, то от контраста с традицией размера он ощущается особенно выпукло – например, когда Некрасов начинает «Горе старого Наума» деловито и прозаично: «Науму паточный завод И дворик постоялый Дают порядочный доход. Наум – неглупый малый: Задаром сняв клочок земли, Крестьянину с охотой В нужде ссужает он рубли, А тот плати работой...». Точно так же и пародия была внимательнее к Я43мж, чем к Я43мм, – главным образом благодаря популярности «Певца во стане русских воинов». Когда Маяковский пишет «Необычайное приключение...» о разговоре с солнцем: «В сто сорок солнц закат пылал. В июль катилось лето...» – он несомненно рассчитывает, что эти стихи будут восприниматься на фоне семантического ореола балладной романтики. Впрочем, в нынешнее

время реабилитации непристойной поэзии прошлого, высказывалось утверждение, что стихотворение Маяковского рассчитано скорее на фон готовой пародии Я43мж – «Тени Баркова» Пушкина, и лишь во вторую очередь на фон прототипов Жуковского [Шапир 1996]. Как отличить пародию от пародии на пародию и т. д. (при самом широком понимании пародии) – это, видимо, одна из дальнейших задач поэтической семантики.

9) 4–3-ст. хорей: это как бы тот же романтический стих, только усеченный в начале на один слог. В балладу его попытался ввести тот же Жуковский:

Раз в крещенский вечерок Девушки гадали: За ворота башмачок, Сняв с ноги, бросали...

но в хорее ему пришлось вынести борьбу с песенной традицией, всегда сопутствовавшей хорею, и песенная традиция одолела: она и пришла раньше (с мотивами песен Сумарокова), и удержалась дольше:

Позабудь дни жизни сей, Как о мне вздыхала, Выдь из памяти моей, коль неверна стала... (Сумароков);

Ах, попалась птичка, стой, Не уйдешь из сети: Не расстанемся с тобой Ни за что на свете... (Пчельникова);

...И опять, опять, опять Говорок частушки Прямо к спящим на кровать Ворвался с пирушки... (Пастернак);

В лес пойду дрова рубить, Развлекусь немного. Если некого любить, Люди любят Бога... (Лосев).

Сплошные мужские окончания были в 4–3-ст. хорее менее употребительны, чем в ямбе («Жди меня, и я вернусь, Только очень жди...» Симонова); зато в нем получила развитие третья разновидность, которая в ямбе была редкой: чередование не

мужских-женских, а женских-мужских окончаний, усиливавшее контраст длинных и коротких строк. Как она начиналась тоже с балладной семантики, а потом тоже перешла в песню, колыбельную, серенадную и т. д., подробно рассказано выше, гл. 6.

10) 4-ст. амфибрахий с мужскими окончаниями тоже развился из немецкого народного 4-ударного дольника, но не упрощенного в ямб, а сохранившего и у романтиков неровный ритм: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind... Для русских поэтов начала XIX в. это было слишком экзотично, и они выровняли этот дольник в амфибрахий: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой? Ездок запоздалый, с ним сын молодой...». Амфибрахий до этого был редок в русской поэзии, так что экзотичность все-таки сохранялась, и романтическая семантика сопровождала этот размер очень долго. Одна из тематических линий этого размера прослежена в недавней статье [Вахтель 1996; ср. Зееман 1987, 60–61, и Зееман 1986 со списком стихотворений, написанных этим размером]:

Изменой слуга паладина убил: Убийце завиден сан рыцаря был... (Жуковский, «Мщение», из Уланда, 1816);

...С тобою пируют (шепнул он) друзья; Тебе ж изменила гречанка твоя... (Пушкин, «Черная шаль», 1820);

...Тебе изменила младая жена; Зато от печали иссохла она (С. Т. Аксаков, «Уральский казак», 1821);

...Он прямо в светлицу к жене молодой, И кто же там с нею?.. Казак холостой! (Полежаев, «Казак», 1830);

...С душой безнадежной младой удалец Прыгнул, чтоб найти иль коралл иль конец (Лермонтов, «Баллада», 1830)

(последний случай интересен тем, что традиция размера заставляет молодого Лермонтова деформировать даже сюжет шиллеровского оригинала).

Другая из тематических линий – «ориентальная», чудотворческая (поначалу – с чередованием мужских и женских двустиший) – была прослежена О. Седаковой; к ней примыкают и «Беда слепой» Полонского, и «Лотова жена» Ахматовой (не оживляющее, а умерщвляющее чудо у Пастернака восходит именно к «Лотовой жене»):

О путник, со мною страданья дели: Царь быстрого бега простерт на земли; И воздухом брани уже он не дышит, И грозного ржанья пустыня не слышит... (Жуковский, «Песнь араба над могилою коня», из Мильвуа, 1810);

...И чудо в пустыне тогда совершилось; Минувшее в новой красе оживилось; Вновь зыблется пальма тенистой главой; Вновь кладезь наполнен прохладой и мглой... (Пушкин, «Подражания Корану», IX, 1824);

В песчаных степях аравийской земли Три гордые пальмы высоко росли. Родник между ними из почвы бесплодной, Журча, пробивался волною холодной... (Лермонтов, «Три пальмы», 1839);

...Смоковница высилась невдалеке, Совсем без плодов, только ветки да листья, И Он ей сказал: «Для какой ты корысти? Какая мне радость в твоем столбняке?..» (Пастернак, «Чудо», 1947).

Романтическая традиция 4-ст. амфибрахия с парной рифмовкой доживает до XX в. в таких несхожих произведениях, как «Гренада» Светлова (хоть Светлов и печатает свои 4-ст. амфибрахии в две строки) и второй эпилог «Реквиема» Ахматовой:

...Мы мчались, мечтая Постичь поскорей Грамматику боя – Язык батарей. Восход подни-

мался И падал опять, И лошадь устала Степями скакать... (Светлов);

...Затем, что и в смерти блаженной боюсь Забыть громыхание черных марусь, Забыть, как постылая хлопала дверь И выла старуха, как раненый зверь... (Ахматова).

Реалисты, конечно, сделали натиск и на этот размер, но захватили не столько 4-ст. амфибрахий с парной мужской рифмовкой, сколько соседнюю разновидность, 4-ст. амфибрахий с обычным чередованием женских и мужских рифм: «Однажды в студеную зимнюю пору Я из лесу вышел. Был сильный мороз...». Таким образом, произошло своеобразное размежевание: одна разновидность 4-ст. амфибрахия сохранила романтическую семантику, а другая – реалистическую.

11) 4–3-ст. амфибрахий, обычно с чередованием мужских и женских окончаний, тоже получился в результате выравнивания немецкого и английского дольника, только не 4-ударного, как в «Лесном царе», а более обычного 4–3-ударного: «Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, Im altertümlichen Saale, Sass König Rudolphs heilige Macht Beim festlichen Krönungsmahle» – «Торжественным Ахен весельем шумел, В старинных чертогах, на пире Рудольф, император избранный сидел В сиянье венца и в порфире (Жуковский, «Граф Габсбургский», из Шиллера, 1818). Отсюда пушкинская «Песнь о вещем Олеге» и дальнейший, тоже романтический и тоже балладный, семантический ореол этого размера – не только, например, в балладах А. К. Толстого («Василий Шибанов», «Три побоища»), но и, более тонко, например, в «Княгине Волконской» Некрасова. «Трубецкую» он стилизовал под один романтический размер, а «Волконскую» – под другой: прозаизированный стиль «бабушкиных записок» этим вдвигается в атмосферу романтической эпохи.

Как ныне сбирается вещий Олег Отмстить неразумным хозарам; Их села и нивы за буйный набег Обрек он мечам и пожарам... (Пушкин);

Родилась я, милые внуки мои, Под Киевом, в тихой деревне; Любимая дочь я была у семьи, Наш род был богатый и древний... (Некрасов);

Свежак надрывается. Прет на рожон Азовского моря корыто. Арбуз на арбузе – и трюм нагружен, Арбузами пристань покрыта... (Багрицкий).

12) 4–3-ст. анапест – другой вариант выравнивания того же 4–3-ударного европейского дольника в ровный трехсложный метр. Семантика та же, романтическая и патетическая; реализм мало покушался на нее. Некрасов писал сатиры ровным 3-ст. анапестом, но не колеблющимся 4–3-стопным. В начале этой традиции стоит баллада «Иванов вечер» Жуковского из В. Скотта (и, с польскими наращениями, – «Будрыс и его сыновья» Пушкина из Мицкевича); в середине переход от баллады к песне – «Есть на Волге утес» Навроцкого; затем следуют чисто лирические вариации от гражданского пафоса Надсона (ср. у Блока «Не венчал мою голову траурный лавр...») до романсной нежности К. Р.

До рассвета поднявшись, коня оседлал Знаменитый Смальгольмский барон; И без отдыха гнал, меж утесов и скал, Он коня, торопясь в Бротерстон... (Жуковский);

Есть на Волге утес, диким мохом оброс Он с боков от подножья до края, И стоит сотни лет, только мохом одет, Ни нужды, ни заботы не зная... (Навроцкий);

Растворил я окно – стало грустно невмочь, – Опустился пред ним на колени, И в лицо мне пахнула весенняя ночь Благовонным дыханьем сирени... (К. Р.);

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат, Кто б ты ни был, не падай душой: Пусть

неправда и зло полновластно царят Над омытой слезами землей... Верь, настанет пора – и погибнет Ваал, И вернется на землю любовь!.. (Надсон);

За гремучую доблесть грядущих веков, За высокое племя людей Я лишился и чаши на пире отцов, И веселья, и чести своей... Уведи меня в ночь, где течет Енисей И сосна до звезды достает, Потому что не волк я по крови своей, И меня только равный убьет (Мандельштам).

(Из воспоминаний С. Липкина мы знаем, что знаменитое стихотворение Мандельштама в семье называлось «Надсоном» – семантическая преемственность ощущалась. К тому же кончалось оно тогда строчкой «И неправдой искривлен мой рот», отсылавшей не только к «шестипалой Неправде» самого Мандельштама, но и к «неправде и злу» надсоновского зачина.)

13) 3-ст. амфибрахий – отводок того же англонемецкого дольника. В германских языках он мог употребляться не только (чаще всего) в 4-3-ударном виде, не только (реже) в сплошь 4-ударном, но и (особенно по-немецки) в сплошь 3-ударном виде: «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig bin. Ein Märchen aus alten Zeiten, Es kommt mir nicht aus dem Sinn». По-русски он выравнивался, соответственно, в 3-ст. амфибрахий с мужским и женским окончаниями: «Не знаю, о чем я тоскую, Что сердце печалит мое, Но слышал я сказку такую, Что вряд ли забуду ее...». Как на русской почве романтическая западная семантика этого размера разветвляется на несколько традиций, от застольной до смутно-трагической (и какую особую роль на этом пути сыграл «Мороз, Красный Нос» с его темой труда, отчаянья и России), мы подробно говорили в гл. 5.

Любопытно, что смежные размеры – 3-ст. дактиль и 3-ст. анапест – как кажется, семантизирова-

лись в меньшей степени. Л. Маллер [1992] отметила, что в ранней лирике Блока дактиль чаще несет ассоциации твердого ожидания, а анапест – тревожного искания (и возвела это к Фету и Некрасову); но речь у нее идет не о размерах, а о метрах, и дактиль чаще выступает не 3-, а 4-стопный. 3-ст. дактиль – размер сравнительно малоупотребительный, а 3-ст. анапест – размер поздний; в 3-ст. анапесте успели сформироваться по меньшей мере две «некрасовские» интонации (романтически-заунывная и реалистически-деловая: «Что ты, сердце мое, расходилося...» и «Нынче скромен наш клуб знаменитый...») и одна «блоковская» («О весна без конца и без краю...»), но детали их семантических окрасок еще предстоит выяснить. Мы говорили о том, как в последние десятилетия семантические окраски 3-ст. амфибрахия сплываются в неопределенно-трагический ореол; как кажется, он способен заражать и смежный 3-ст. анапест. У А. Цветкова семантика этих двух размеров почти неразличима:

Поставили гром на колеса В обоз до великих озер. Я – мертвое поле покоса, Топчи меня, вражий дозор... Ах, родина, отняты руки, Зачем же горит надо мной Звезда неотмытой разлуки, Заботы твоей ледяной... Все будет иначе гораздо, Намеренно вряд ли совру: За крайней чертою маразма Поставят иную страну... Но мы из другого металла, Такое загнем иногда, Как если бы кошка летала И резала камни вода [отклики на С. Орлова, «Когда это будет, не знаю...»]...;

Неспроста моя кожа землиста И рассудок в смертельном пике. В этом теле душа казуиста Квартирует на скудном пайке... Новый год под лихую погоду В тихом блеске грядет из монгол. Это Гринвич проходит по горлу, Отсекая сердца от мозгов... Лунный ливень по выгнутым шеям, Горький камень под крупом коня. В этой бронзе

и камне замшелом Не сыскать нас до Судного дня... Хороша ты, уставная поза, Тяжела голова на боку. А в доносе особая польза: Перед вышкой свернуть табаку.

В) Переходим к последней группе размеров – к тем, которые восходят к античным источникам. Здесь естественнее всего проследить по очереди те, которые восходят к эпосу, к драме и к разным видам лирики.

14) К античному эпосу восходит, конечно, силлабо-тоническая имитация гексаметра (впервые у Тредиаковского, в почете после Гнедича и Жуковского): более строгого стиля, из сплошных дактилей, как «Сон Мелампа» Вяч. Иванова, или более вольного, дольникового, анжамбманного стиля, как у Жуковского в «Ундине» и др. Русский гексаметр настолько прочно связан с античной семантикой, что были попытки создания дериватов гексаметра – других длинных строчек трехсложных размеров, обычно рифмованных. В гл. 9 мы проследили, какие элементы ритма гексаметра теснее и слабее связаны с ощущением античной семантики этого размера.

15) К античной драме восходит 5-ст. ямб с нерифмованными женскими и мужскими окончаниями. Он возник в (итальянской и) английской драме шекспировского времени, оттуда перешел в немецкую лессинговскую и шиллеровскую, а потом в русскую, в «Бориса Годунова» и проч. А из драмы он перешел в лирику – в медитативные стихотворения, стилизованные под драматический монолог. Недавно эта семантическая традиция была исследована М. Вахтелем. Одним из первых образцов такого ямба была «Тленность» Жуковского из Гебеля, диалог с размышлениями о смертности всего земного; молодой Пушкин смеялся над ней, но в зрелые годы сам написал уже монолог «Вновь

я посетил» тоже с размышлениями о прошлом, о смерти, но и о будущем; и эта семантика с тех пор присутствует фактически во всех стихотворениях такой формы: в «Эзбекие» Гумилева, «Вольных мыслях» Блока (первое стихотворение – «О смерти»), от них – в «Белых стихах» Пастернака, во вспоминательных «Эпических мотивах» Ахматовой, в стихах 1918 г. Ходасевича, в размышлениях о гибельных судьбах России у Волошина (а в подражание ему – у Багрицкого) и затем у Луговского, и о старой и новой эпохе у Мандельштама, и о том, как «ломали Греческую церковь» у Бродского. Полупародией на это ощущается «Конец второго тома» Кузмина (и от него «Сны» Шенгели и отчасти тот же Луговской).

Послушай, дедушка, мне каждый раз, Когда взгляну на этот замок Ретлер, Приходит в мысль: что если то ж случится И с нашей хижинкой? Как страшно там! Ты скажешь: смерть сидит на этих камнях... – Всему черед: за молодостью вслед Тащится старость; все идет к концу... Все движется, приходит и уходит... (Жуковский);

...Уж десять лет ушло с тех пор – и много Переменилось в жизни для меня, И сам, покорный общему закону, Переменился я – но здесь опять Минувшее меня объемлет живо... Три сосны Стоят... Они все те же, Все тот же их знакомый уху шорох – Но около корней их устарелых (Где некогда все было пусто, голо) Теперь младая роща разрослось, Зеленая семья... Не я Увижу твой могучий поздний возраст, Когда перерастешь моих знакомцев И старую главу их заслонишь От глаз прохожего... (Пушкин);

Все чаще я по городу брожу, Все чаще вижу смерть – и улыбаюсь Улыбкой рассудительной. Ну, что же? Так я хочу. Так свойственно мне знать, Что и ко мне придет она в свой час... (Блок);

...И, помню, я воскликнул: «Выше горя И глубже смерти – жизнь! Прими, Господь, Обет мой вольный: что бы ни случилось, Какие бы печали, униженья Не выпали на долю мне, не раньше Задумаюсь о легкой смерти я, Чем вновь войду такой же лунной ночью Под пальмы и платаны Эзбекие» (Гумилев);

...Мне нравится, почти не глядя, слушать То смех, то плач детей, то по дорожке За обручем их бег отчетливый. Прекрасно!.. Я возвышаюсь, как тяжелый камень, Многовековый, переживший много Людей и царств, предательств и геройств... И все, что слышу, Преображенное каким-то чудом, Так полновесно западает в сердце, Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо... В моем родном, первоначальном мире, Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то – И обретенным вновь... (Ходасевич);

Я помню тусклый кишеневский вечер: Мы огибали Инзовскую горку, Где жил когда-то Пушкин. Жалкий холм... (и далее описание еврейских похорон) *...Особенный еврейско-русский воздух. Блажен, кто им когда-нибудь дышал.* (Д. Кнут);

...Здесь умирали просто, как попало, И запах ледяной врачебной кухни Входил в десятиместную палату, Как белый призрак сна и пустоты... «Палатою случайностей» звалась Та смертная палата, и случайность Была богиней десяти кроватей... (Луговской);

...О, зимние таинственные дни, И милый труд, и легкая усталость, И розы в умывальном кувшине! Был переулок снежным и недлинным, И против двери к нам стеной алтарной Воздвигнут храм Святой Екатерины. Как рано из дому я выходила, И часто по нетронутому снегу Свои следы вчерашние напрасно На бледной, чистой пелене ища... (Ахматова);

Теперь так мало греков в Ленинграде, Что мы сломали Греческую церковь, Дабы построить на свободном месте Концертный зал. В такой архитектуре Есть что-то безнадежное. А впрочем... Когда-нибудь, когда не станет нас, Точнее – после нас, на нашем месте Возникнет тоже что-нибудь такое, Чему любой, кто знал нас, ужаснется. Но знавших нас не будет очень много... (Бродский).

16) К античной лирике восходит прежде всего размер «ямбов» Архилоха и Горация, чередование 6- и 4-ст. ямба (обычно с окончаниями МЖ). На французской, а потом и на русской почве он приобрел две семантические окраски [Томашевский 1959, 229–235]. Во-первых, это печальная элегия, от Жильбера, отсюда «Выздоровление» Батюшкова, «На холмах Грузии» Пушкина и т. д.; во-вторых, это патетическая гражданская лирика от Шенье и Барбье, отсюда «Поэт» и «Не верь себе» Лермонтова, а потом и «Скифы» Блока (несмотря на то, что длинные строки колеблются между 6- и 5-стопностью).

Как ландыш под серпом убийственным жнеца Склоняет голову и вянет, Так я в болезни ждал безвременно конца И думал: Парки час настанет... (Батюшков);

...Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк? Иль никогда на голос мщенья Из золотых ножон не вырвешь свой клинок, Покрытый ржавчиной презренья?.. (Лермонтов);

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы. Попробуйте, сразитесь с нами! Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы, С раскосыми и жадными очами!.. (Блок).

17) Следующий размер античной лирики, важный для русской поэзии, – это анакреонтический стих: в силлабо-тонических имитациях от него

пошел 3-ст. ямб. «Легкомысленная» семантика его была осознана, как мы видели, с самого начала – в ломоносовском «Разговоре с Анакреоном». Весь дальнейший путь этого размера по русской поэзии был прослежен выше, в гл. 4; мы видели, как этот «короткий ямб» оказывался семантически близок 4-ст. «среднему хорею», как они заражали друг друга не только семантикой, но и формальными признаками: дактилическое окончание, в народном стихе свойственное 4-ст. хорею и очень редкое в 3-ст. ямбе, в литературном стихе свободно переходит на 3-ст. ямб и делает его размером некрасовского народного эпоса «Кому на Руси жить хорошо». Интересно также появление 3-ст. ямба в дружеских посланиях типа «Моих пенатов»: жанр посланий, служивший в начале XIX в. как бы полигоном метрических и стилистических экспериментов, дробился на семантические подвиды, тесно связанные со стихотворной формой: дидактически-авторитарные послания писались 6-ст. ямбом, дружески-разговорные – вольным ямбом, веселые – 3-ст. ямбом, медитативные – 4-ст. ямбом; все границы были, конечно, зыбкими, взаимовлияние этих разновидностей чувствовалось очень сильно, и исследование этого комплексного взаимодействия метрики, стилистики и тематики обещает быть очень интересным.

18) Последние наши три размера происходят от совсем редкого античного размера, «адония», который даже не употреблялся самостоятельно, а лишь в составе сапфической строфы; откуда он попал в русскую поэзию XVIII в., трудно понять, в немецкой поэзии (у Гёте и Шиллера, «Punschlied») он появляется лишь позже. Может быть, источником были итальянские арии, писанные 5-сложником, как еще у Кавальери – Манни (1600): «Uomo mortale, D'un tanto male, Ch'eterno dura, Si poco

cura!..» У нас он дает, прежде всего, 2-ст. дактиль, некоторое время популярный в духовных песнях о бренности земного:

Суетен будешь Ты, человек, Если забудешь Краткий свой век, Время проходит, Время летит, Время проводит Все, что ни льстит... Как ударяет Колокол час, Он повторяет Звоном сей глас: Смертный, будь ниже В жизни ты сей: Стал ты поближе К смерти своей (Сумароков).

Эти духовные оды с их противоположением «сила – слабость» дали в русской поэзии такие непохожие отводки, как «Боже царя храни» и некрасовские «Ты и убогая, Ты и обильная...» (особенно с ранними вариантами), «С деньгами, с гением...», «Доля народа...». Сплошные дактилические окончания в этом размере допускают возможность влияния хоров из «Фауста»; а от упора мужских окончаний некрасовской бурлацкой песни «Хлебушка нет, Валится дом...» в конечном счете идет «Разговор с Гением» у Цветаевой: «Петь не могу! – Это воспой».

Адонический 2-ст. дактиль легко передавал свою семантику смежному размеру – 2-ст. амфибрахию: уже при жизни Сумарокова появляется вариация Ржевского на вышеприведенные стихи: «Доколе гордиться Тебе, человек. Престань возноситься, наш краток здесь век...». Отсюда ответвляется особая традиция в Ам2ж в «думах» романтиков, Кольцова и Никитина, а потом в таких ощутимо сходных стихах, как:

Есть речи – значенье Темно и ничтожно, Но им без волненья Внимать невозможно... (Лермонтов, 1840); *Бывают мгновенья – Их в жизни немного: О них ты не скажешь Ни людям, ни Богу.* (Подолинский, 1856); *По мере горенья Да молится каждый Молитвой смиренья Иль ропотом жаж-*

ды... (Ап. Григорьев, 1843); *Печемся о многом – Одно на потребу: Стоять перед Богом Со взорами к небу...* (Брюсов, 1915); ср. несколько пассажей у Цветаевой: *Последняя дружба В последнем обвале..; А девы – не надо. По вольному хладу, По синему следу Один я поеду...* и др.

Краткость этого размера побуждала экспериментировать с удвоением его строк; так явилось строфическое «Кладбище» Карамзина (а потом и более сложные построения – как в «На кончину великой княгини Ольги Павловны» Державина) и написанный на смерть Суворова «Снегирь» Державина. Заупокойная семантика всюду сохраняется:

– Страшно в могиле, хладной и темной! Ветры здесь воют, гробы трясутся, Белые кости стучат. – Тихо в могиле, мягкой, покойной. Ветры здесь веют; спящим прохладно; Травы, цветочки растут... (Карамзин);

Ночь лишь седьмую Мрачного трона Степень прешла, С росска Сиона Звезду златую Смерть сорвала. Луч, покатяся С синего неба, В бездне погас! (Державин, «На кончину...»);

Что ты заводишь песню военну Флейте подобно, милый Снегирь? С кем мы пойдем войной на гиенну? Кто теперь вождь наш? кто богатырь? Сильный где храбрый, быстрый Суворов? Северны громы в гробе лежат (Державин);

ср.: *..Маршал! поглотит алчная Лета Эти слова и твои прохоря. Все же прими их: жалкая лепта Родину спасшему, вслух говоря. Бей барабан, и военная флейта Громко свисти на манер снегиря* (Бродский, «На смерть Жукова»).

19) Из этого сдвоенного 2-ст. дактиля, простым сглаживанием цезурных усечений легко возникает 4-ст. дактиль (первые сдвиги мы видим уже в

«Снегире»). 4-ст. дактиль близок по звучанию 4-ст. амфибрахию и легко перенимает у него балладную семантику: один из первых опытов у позднего Жуковского «Суд божий над епископом» представляет собой балладу, лишь больше обычного окрашенную дидактикой. Но шли уже 1840-е годы, привиться у романтиков он не успел («Пленный рыцарь» Лермонтова, «Пироскаф» Баратынского еще со следами усечений), поэтому его легко отбили реалисты и закрепили за своей бытовой тематикой. У Некрасова «Псовая охота» звучит еще полупародией на недавний «Суд божий над епископом», но «Несжатая полоса» и «Саша», как кажется, уже вполне свободны от пародических ассоциаций. То же можно сказать и о Никитине («Ехал из ярмарки ухарь-купец», «Мертвое тело»). Всё это – стихотворения с уклоном к сюжетности: можно сказать, что семантика этого размера – «эпическая грусть», несмотря на то, что «Ухарь-купец» стал песней, что баллада Ахматовой «Сероглазый король» стала романсом Вертинского и что последняя стадия этой традиции – уличная песенка «Крутится, вертится шар голубой. Крутится, вертится над головой...».

Были и лето и осень дождливы; Были потоплены пажити, нивы; Хлеб на полях не созрел и пропал; Сделался голод, народ умирал... (Жуковский);

Поздняя осень. Грачи улетели, Лес обнажился, поля опустели, Только не сжата полоска одна... Грустную думу наводит она... (Некрасов);

Ехал из ярмарки ухарь-купец, Ухарь-купец, удалой молодец. Стал он на двор лошадей покормить, Вздумал деревню гульбой удивить... (Никитин);

...Знаешь, с охоты его принесли, Тело у старого дуба нашли. Жаль королеву. Такой молодой!.. За ночь одну она стала седой... (Ахматова).

От этой основной линии 4-ст. дактиля, с женскими-мужскими или сплошными мужскими

рифмами, ответвляется 4-ст. дактиль со сплошными дактилическими рифмами: «Тучки небесные...» Лермонтова и весь последующий ряд стихотворений, прослеженный нами в гл. 7. Можно сказать по аналогии, что семантика этого размера – «лирическая грусть». Реализм сделал натиск и на эту разновидность размера – в таких стихах, как «Не предавайтесь особой унылости» Некрасова; но сочетать или размежевать свои семантические области они не успели, потому что в XX в. этот размер практически вышел из употребления.

20) 4–3-ст. дактиль с чередованием дактилических и мужских окончаний появился в русской поэзии даже немного раньше: именно опираясь на него, Лермонтов взял сплошные дактилические окончания для своих «Тучек». Этот размер сложился целиком на русской почве: немецких аналогов ему нет, традиция адония почти перестает чувствоваться, и тематика, с самых первых образцов, – романтически-народная: Вельтман, «Что затуманилась...», песня такой популярности, что перешла, по некоторым сведениям, даже в татарскую народную поэзию. Можно сказать, что семантика этого размера – «народная грусть» (хотя, конечно, были в этом размере и романтические стихи без народности, – как «К полярной звезде» Бенедиктова). В пору наступления реализма эта семантика пришлась ко двору, явились Некрасов, Полонский, даже молодой Мандельштам в 1906 г. начинал с «...Синие пики обнимутся с вилами И обагрятся в крови!..»

Что затуманилась, зоренька ясная, Пала на землю росой? Что ты задумалась, девушка красная, Очи блеснули слезой?.. (Вельтман);

Небо полночное звезд мириадами Взорам бессонным блестит; Дивный венец его светит Плеядами, Альдебараном горит... (Бенедиктов);

Как же не плакать? Пропала я, грешная! Душенька ноет, болит... Умер, Касьяновна, умер, сердешная, Умер и в землю зарыт!.. (Некрасов);

Что мне она! Не жена, не любовница И не родная мне дочь! Так отчего ж ее доля проклятая Спать не дает мне всю ночь!.. (Полонский);

...Ах, подражание! Вы не припомните, Это откуда, с кого? А отражение дерева в омуте – Тоже, считай, воровство?.. (Лосев).

Но в целом приход символизма, сторонившегося расхожей народности, положил конец популярности этого размера: у Блока мы еще читаем «Зарево белое, желтое, красное, Крики и звон вдалеке», Брюсов еще стилизует народную семантику в «Каменщике» («Каменщик, каменщик в фартуке белом...») с оглядкой на этот размер, хоть и укорачивая рифмы до женской и мужской, но в XX в. он тоже выходит из употребления.

Все примеры на все размеры приводились выше из русской классики XVIII–XX вв., из эпохи силлабо-тонического истеблишмента. В самое последнее десятилетие, после падения советской власти, господство силлаботоники в русской поэзии поколебалось, на первый план выходят полиметрия, редкие размеры из запасников (как у Бродского, в эмиграции резко сменившего свой метрический репертуар), все больше наплывает свободный стих – с обычным отставанием по сравнению с Западом. Это создает редкую ситуацию, в которой само звучание силлабо-тонических ритмов становится семантическим знаком отошедшей эпохи.

Художественное использование этих возможностей удачнее всего осуществил Тимур Кибиров в своих больших поэмах, напоминающих центоны. Его поэма «Сквозь прощальные слезы» (1987) – за-

мечательный опыт создания семантического ореола максимальной широты, охватывающего советскую культуру в целом. В основе ее 5 частей – 3-ст. анапест, представленный как командный размер советских массовых песен. (Это не совсем так, этот размер в них был лишь один из многих: даже цитируемая строчка «Капитан, капитан, подтянитесь» имела продолжение не в анапесте, а в тактовике.) До сих пор 3-ст. анапест, как сказано, хранил две семантические окраски – «некрасовскую», заунывно-реалистическую, и «блоковскую», взволнованно-романтическую; советская песенная, маршевая, ближе перекликается с Блоком, однако в финале Кибирова декларируется, что Некрасов для него важнее. Особенно характерны многочисленные случаи, когда 3-ст. анапест поглощает (лишь слегка перефразированные) клише советских песен, писанных совсем другими размерами.

...Эх, заря без конца и без края, Без конца и без края мечта!.. Помнят гордые польские паны, Помнят псы-атаманы тебя!.. Кокаина серебряной пылью Всю дорогу мою замело!.. Это есть наш последний денечек, Блеск зари на холодном штыке! ...Никогда уж не будут рабами Коммунары в сосновых гробах... Покоряя пространство и время, Алый шелк развернув по ветру, Пой, мое комсомольское племя, Эй, кудрявая, пой поутру! ...Выходи же, мой друг, заводи же Про этапы большого пути... Спой мне, ветер, про славу и волю, Звон подков по брусчатке святой... Спой о том, как под солнцем свободы Расцвели физкультура и спорт, Как внимают Равелю народы И как шли мы по трапу на борт... Волга, Волга! За что меня взяли? Ведь не волк я по крови своей! На великом, на славном канале Спой мне, ветер, про гордых людей!.. Потому что народ мы бродячий, И нельзя нам

иначе, друзья... Только Родина слышит и знает, Чей там сын в облаках пролетел... Добровольцы мои, комсомольцы! Беспокойные ваши сердца... Только о комсомольской богине Спой мне – ах, это, брат о другом... Пой же солнцу и ветру навстречу. Выходи, боевой стройотряд!.. Это есть наш последний, ну может, Предпоследний решительный бой... Над дебильною мощью Госснаба Хохотать бы мне что было сил, Да некрасовский скорбный анапест Носоглотку слезами забил... Все ведь кончено. Нечего делать. Руку в реку. А за руку – рак.

Таким же образом построены и другие большие вещи Кибирова – послание Л. Рубинштейну (4-ст. хорей – «То березка, то рябина, то река, а то ЦК...») или «Лесная школа» (4–3-ст. анапест: «И сияют всю ночь голубые песцы, И на вышках кемарят бойцы...»). Можно заметить, что 4-ст. хорей (из-за простоты синтаксиса?), кажется, традиционно удобен для таких центонных упражнений – и коротенький 4-стишный центон Н. Лернера, процитированный в «Поэтическом словаре» Квятковского, и большой центон, сочиненный в «Доме искусств» и процитированный в «Чукоккале» К. Чуковского, составлены из 4-ст. хореев.

Мы ограничились обзором практической разработки семантически окрашенных размеров русской поэзии постольку, поскольку они были обследованы нами или другими стиховедами. Для теоретического осмысления этого материала мы передаем слово специалисту более широкого профиля: в качестве послесловия перепечатывается (с разрешения автора) заметка Ю. И. Левина, впервые появившаяся в кн.: Finitis duodecim lustris: сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1982. С. 151–154.

Послесловие

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МЕТРА С СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Явление семантического ореола (СО), (К. Тарановский – М. Гаспаров) заслуживает внимания не только со стороны поэтики – как яркий и регулярный (не окказиональный, а заданный традицией) случай семантизации плана выражения в стихе, – но и с общесемиотической точки зрения, и притом в двух аспектах.

Первый из них – аспект семиотики сообщения (т. е. общей теории способов организации сообщений и типологии знаковых отношений). СО являет собой особый случай знакового отношения, характеризующийся, в частности, следующими чертами: 1) код – не только суперсегментный, но и надъязыковой; 2) он, как обычно, в принципе семантически нейтрален; 3) но, тем не менее, активно коррелирует с планом содержания; 4) связь кода и сообщения – «мягкого» типа; 5) благодаря чему возникают отношения омонимии (один размер – разные окраски) и синонимии (одна тематическая сфера – разные размеры).

От размеров мы непрерывным образом переходим в область строфики (элегический дистих, терцины, сонет) и далее жанра (лимерик, частушка, ода, элегия и т. д. вплоть до, например, детективного романа), причем явление, аналогичное СО, сохраняется с соответствующими изменениями (в частности, понятие кода мы должны расширить до способа организации сообщения вообще). Очевидны и аналогии в области музыки:

формы типа сонатной, рондо, менуэта, фуги; ср., с другой стороны, «СО» различных инструментов оркестра (причем, как и в случае размера, чем «реже» инструмент, тем определеннее его СО: отношение фагот / скрипка подобно отношению гекзаметр / Я4), – но здесь мы имеем дело с уже другим расширением понятия кода – как способа материальной передачи сообщения (ср. противопоставление папирус / камень в древнеегипетской традиции). Достаточно близки аналогии и в изобразительном искусстве, где также выделяются, наряду с жанрами, способы материальной передачи (карандаш, уголь, офорт, акварель и т. д.). Ср., наконец, такие формы организации быта и социальной жизни, как различные типы pastime, дипломатический прием, защита диссертации и т. д. Во всех этих явлениях следует различать, в частности, разные степени алгоритмичности кода (размер vs. жанр; защита диссертации vs. любовное свидание; ср., впрочем, эксплицитное описание «алгоритма» последнего в «Окнах во двор» Ходасевича) и разную степень жесткости семантических комплексов, порожденных разными способами организации (Ам3 vs. Я4, лимерик vs. сонет).

Другой аспект – динамика развития СО как проявление действия одного из семиотических механизмов культуры (Ю. М. Лотман). Появляется – изобретается или заимствуется из другой культуры – новый культурный код, в принципе семантически пустой, который, однако, сразу же при рождении или позже «беременеет» значением, что обычно обусловлено появлением образца-«шедевра», использовавшего этот код и ставшего значимым культурным фактом. Дальнейшее использование этого кода обусловливает, сознательно или бессознательно, использование и семантики (тематики) образца. Код теряет

первоначальную пустоту и гибкость, начинает предопределять лексическое или синтаксическое наполнение, «ожанривается», приобретает черты «эмблемы» или «подзаголовка», а комплекс «код+значение» превращается в канон или шаблон. Интересно, что этот процесс чаще всего не осознается культурой (в лице «творцов» и «потребителей»), и требуются специальные усилия со стороны науки для его обнаружения. Другой путь осознания – появление пародий (пародия как проявление самосознания культуры). При этом на базе одного кода обычно возникает несколько различных линий «код+значение» – независимо друг от друга и/или в результате разделения одной из линий; в дальнейшем возможно и схождение разных линий, порой приводящее к дешаблонизации («Баллада» Ходасевича – на стыке «балладной» и «гейнеобразной» линий Ам3).

Драматическая история отдельных СО детально прослежена в работах М. Л. Гаспарова и буквально взывает к обобщению и осмыслению в духе лотмановской культурологии. Ибо все эти процессы служат ярким примером различных черт работы механизмов культуры. Назовем в числе прочего следующее: 1) роль «авторитета» или «образца» в становлении культурных моделей, часто неосознаваемая; 2) тенденция к семантизации изначально пустых форм (кодов) – проявление принципа «свято место пусто не бывает»; 3) явление «памяти формы» (кода); 4) динамическая корреляция формальных ограничений на код с содержательными ограничениями на сообщение. Упомянем также о подавляющем количественном преобладании шаблонных текстов, связанном со странной склонностью культуры – в чем она подражает природе – воспроизводить образец в огромном количестве почти неотличимых друг от

друга экземпляров, претендующих, однако, на индивидуальность; причем это относится отнюдь не только к эпохам господства «эстетики тождества» или массовой культуры, но и, например, к XIX в. (еще одна вариация на тему закона Ципфа).

В более общем плане феномен типа СО может быть описан следующим образом.

Возникает (изобретается, открывается или заимствуется) явление, принадлежащее множеству А = {...}. Явления из А не имеют самостоятельного существования, но приобретают таковое в соединении с явлениями из множества В = {...}. Соотношение А/В – типа форма/содержание, средство/цель и т. д. Например, А – ткань, В – одежда; А – посуда, В – пища (питье); А – размеры или жанры, В – их тематическое наполнение; А – способы рассуждения, В – различные сферы приложения мысли и т. д.

Уже функционируя в культуре, ...может (а) либо свободно сочетаться с любым ...В, (б) либо быть привязанным к одному или нескольким ...В. Вариант (б) может быть обусловлен 1) «физическими» причинами – особой «подходящестью» ...именно к этому... (батист – для жабо или платочков, дедуктивный тип построения в математике); 2) «внутрикультурными» причинами. Это может быть «культурная конвенция» (употребление разных типов сосудов для разных спиртных напитков), когда-то возникшая, быть может, и под воздействием «физических» причин, но сейчас работающая, так сказать, без объяснений. И это могут быть «парадигматические» обстоятельства – наличие образца». К этому последнему случаю и относится явление СО (причем парадигма может быть как уникальной – онегинская строфа, так и «массовой» или «жанровой» – русский александрийский стих).

Ю. И. Левин

Библиография

Альтман 1989 – *Альтман И. В.* Традиционная семантика метра в поэзии В. Хлебникова: 4-стопный хорей // Язык русской поэзии XX в. М.: ИРЯз. С. 158–165.

Астахова 1926 – *Астахова А.* Из истории и ритмики хорея // Поэтика. I. Л. С. 54–66.

Баевский 1976 – *Боевский В. С.* Некрасов о стихе // Некрасов и русская литература. Ярославль. С. 90–101.

Бейли 1993 – *Bailey J.* Three Russian lyric folk song meters. Columbus.

Беззубов 1978 – *Беззубов А. Л.* Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л.: Наука.

Бельская 1978 – *Бельская Л. Л.* Об эволюции есенинских хореических 3-стопников // Композиция и стиль художественного произведения. Алма-Ата. С. 60–69.

Бельская 1980 – *Бельская Л. Л.* Из истории русского 5-стопного хорея: О ритмике и семантике хореических пятистопников С. Есенина // Studia Slavica Hungarica. Vol. 26. P. 401–416.

Брик 1964 – *Brik O. M.* Two essays on poetic language. Ann Arbor (Michigan Slavic Materials, 5).

Вахтель 1996 – *Вахтель М.* «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. М. С. 61–80.

Вейдле 1973 – *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. Париж.

Викери 1968 – *Vickery W.* On the question of the syntactic structure of the Gavriiliada and Boris Godunov // American Contributions to the 6th International Congress of Slavists. Vol. 2: Literature. The Hague. P. 355–367.

Виноградов 1959 – *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.

Вишневский 1977 – *Вишневский К. Д.* К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст–1976. М. С. 130–159.

Вишневский 1985 – *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хорея // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М. С. 94–113.

Гайнуллина 1990 – *Гайнуллина Ф. А.* Хореические трехстопники Ивана Бунина // Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата. С. 129–131.
Гаспаров 1974 – *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.
Гаспаров 1978 – *Гаспаров М. Л.* Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л. С. 3–47.
Гаспаров 1981 – *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики – 1979. М. С. 148–168.
Гаспаров 1984 – *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.
Гаспаров 1984а – *Гаспаров М. Л.* Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сборник: I Тыняновские чтения. Рига. С. 105–112.
Гаспаров 1984б – *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики – 1982. М. С. 169–185.
Гаспаров 1986 – *Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-ст. ямбе // Проблемы структурной лингвистики – 1983. М. С. 181–199.
Гаспаров 1988 – *Гаспаров М. Л.* Семантика метра у раннего Пастернака // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 47. С. 142–147.
Гаспаров 1989 – *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука.
Гаспаров 1990 – *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол пушкинского 4-ст. хорея // Пушкинские чтения. Таллинн. С. 5–13.
Гаспаров 1993 – *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.
Гумилев 1991 – *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. М.
Добрицын 1993 – *Добрицын А. А.* Галлиямб у Волошина: в поисках семантики метра // Russian Linguistics. Vol. 17. P. 299–312.
Дозорец 1978 – *Дозорец Ж. А.* Синтаксическая структура строки и ее членение на синтагмы // Актуальные вопросы грамматики и лексики русского языка. М. С. 79–96.

Зееман 1986 – *Seemann K. D.* Studien zum russischen Balladenvers. I // Zeitschrift für slawische Philologie. 46. S. 318–335.

Зееман 1987 – *Seemann K. D.* Del'vig, Vjazemskij und Puschkin, oder: Aspekte der Parodie // Zeitschrift für Slawistik. 32. S. 60–64.

Зееман 1987a – *Seemann K. D.* Размер «камаринской» песни и литературные имитации русских народных стихов // Russian Linguistics. Vol. 11. P. 351–362.

Зееман 1993 – *Seemann K. D.* Die Nibelungenzeile in der russischen Ballade // Zeitschrift fur slawische Philologie. 53. S. 319–348.

Кац 1978 – *Кац Б. Г.* О программе, сочиняющей стихи // Автоматика и телемеханика. № 2. С. 151–156.

Кацис 1991 – *Кацис Л. Ф.* Из комментариев к Маяковскому // ИАН ОЛЯ. №. 6.

Кушнер 1994 – *Кушнер А. С.* Мандельштам и Ходасевич // Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенафлай. С. 44–55.

Левин 1982 – *Левин Ю. М.* Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Finitis XII lustris: сб. статей к 60-летию Ю. М. Лотмана. Таллин. P. 151–154.

Лилли 1997 – *Лилли И.* Динамика русского стиха. М.

Лилли 1993 – *Lilly I. K.* The metrical context of Brodsky's centenary poem for Axmatova // Slavic and East European Journal. Vol. 37. P. 211–219.

Ломоносов 1965 – *Ломоносов М. В.* Избранные произведения / Под ред. А. А. Морозова. М.; Л. (БП).

Лотман 1972 – *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л.

М. Лотман 1988 – *Лотман М. Ю.* Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX в. (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // Slowianska metryka porównawcza, III: Semantyka form wierszowych. Wroclaw etc.: Ossolineum. S. 105–144.

Маллер 1970 – *Маллер Л. М.* Экспрессивно-тематический ореол трехстопного амфибрахия // Тартуский гос. университет. Материалы XXV научной студенческой конференции: Литературоведение, лингвистика. Тарту. С. 55–59.

Маллер 1970а – *Маллер Л. М.* Экспрессивный ореол «3-стопного пеона 3-го» // III межвузовская студенческая научная конференция: Краткое содержание докладов. Л., ЛГПИ. С. 99–100.

Маллер 1971 – *Маллер Л. М.* Семантика трехсложных размеров в поэзии Некрасова // Некрасов и русская литература. Ярославль. С. 114–120.

Маллер 1992 – *Маллер Л. М.* Семантическая оппозиция «дактиль – анапест» в ранней поэзии А. Блока // Модели культуры: Сб. ...посвященный 60-летию В. С. Баевского. Смоленск. С. 65–79.

Марков 1994 – *Марков В.* О свободе в поэзии. СПб.

Менге-Петерс – *Menge R., Peters J.* Aleksandr Bloks Gedicht «Osennjaja volja» auf dem kulturellen Hintergrund zweier Gedichte von Lermontov und Tjuttschev // Colloquium Slavicum Basiliense: Gedenkschrift für Hildegard Schroeder. Bern, etc.: P. Lang. S. 459–472.

Мерлин 1979 – *Мерлин В. В.* Семантические традиции трехстопного амфибрахия в творчестве А. Гребнева // Литература и фольклор Урала. Пермь. С. 65–71.

Мерлин 1986 – *Мерлин В. В.* К определению метрико-семантической традиции: Стихотворение А. Блока «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературы. Алма-Ата. С. 36–44.

Мерлин 1987 – *Мерлин В. В.* Грамматика метра: К семантике трехсложных размеров // Проблемы стихотворного стиля. Алма-Ата. С. 17–28.

Песни русских поэтов 1988 // Песни русских поэтов. В 2 т. / Подг. В. Е. Гусев. Л. (БП).

Подшивалов 1798 – *Подшивалов В.* Краткая русская просодия, или Правила, как писать русские стихи. М.

Постоутенко 1993 – *Постоутенко К. Ю.* Г. А. Шенгели о семантике метра (К итогам русской нормативной поэтики) // Культура русского модернизма – Readings in Russian Modernism: to honor V. F. Markov. M. P. 280–290.

Пяст 1931 – *Пяст В.* Современное стиховедение. Л.

Рейсер 1969а – *Рейсер С. А.* Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Труды по знаковым системам. 4. Тарту. С. 368–385.

Рейсер 1969б – *Рейсер С. А.* Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Русская советская поэзия и стиховедение. М. С. 192–206.

Розанов 1914 – *Розанов И. Н.* Отзвуки Лермонтова // Венок Лермонтову. М.; Пг. С. 237–289.

Розанов 1941 – *Розанов И. Н.* Лермонтов в истории русского стиха // Литературное наследство. 43/44. С. 425–468.

Руднев 1971 – *Руднев П. А.* Метр и смысл // Metryka slowianska. Wroclaw... S. 77–88.

Руднев 1977 – *Руднев В. Н.* Трехстопный ямб Д. Самойлова // Сб. трудов СНО филологического факультета (ТГУ): Русская филология. 5. Тарту. С. 109–118.

Русское стихосложение 1979 // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / Под ред. М. Л. Гаспарова, М. М. Гиршмана, Л. И. Тимофеева. М.

Соколов 1955 – *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М.

Тарановский 1953 – *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. Београд.

Тарановский 1963 – *Тарановский К.* О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. I. The Hague. P. 287–322.

Томашевский 1959 – *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.

Тренин 1937 – *Тренин В. В.* В «мастерской стиха» Маяковского. М.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы, кино. М.

Факкани 1989 – Mimo zhizni: Su Novogodnee di Marina Cvetaeva e la pentapodia trocaica cvetaeviana. Padova.

Федотов 1977 – К вопросу о семантике метра в лирике А. Блока (становление идейно-тематических ореолов ямба в циклах II книги) // Метод, стиль, поэтика русской литературы XX в. Вып. 11. Владимир. С. 100–130.

Франк 1980 – *Frank H.)* Handbuch der deutschen Strophenformen. München; Wien.

Фресс 1956 – *Fraisse P.* Les structures rhythmiques. Louvain.

Харджиев-Тренин 1970 – *Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. М.

Холлэндер 1960 – *Hollander J.* The metrical emblem // Style and Language / Ed by Th. A. Sebeok. Cambr. (Mass). 1960. P. 191–192.

Чудовский 1917 – *Чудовский В.* Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. № 4–5. С. 58–69.

Чуковский 1908 – *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. СПб.

Чуковский 1989 – *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М.

Шапир 1991 – *Шапир М. И.* «Семантический ореол метра»: термин и понятие // Литературное обозрение. № 12. С. 36–40.

Шапир 1993 – *Шапир М. И.* Из истории русского «балладного стиха» // Russian Linguistics. Vol. 17. P. 57–84.

Шапир 1996 – *Шапир М. И.* Из истории «пародического балладного стиха». 1–2 // Антимир русской культуры: Язык, фольклор, литература. М. С. 232–266, 355–404.

Шенгели 1940 – *Шенгели Г.* Техника стиха: Практическое стиховедение. [М.]

Щерба 1957 – *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М.

Якобсон 1979 – *Jakobson R.* Selected writings. Vol. 5: On verse, its masters and explorers. The Hague, etc.

ОГЛАВЛЕНИЕ

М. Л. ГАСПАРОВ
МЕТР И СМЫСЛ

Ответственный за выпуск *Л. Дорофеева*
Макет и оформление *Э. Дорофеева*

ООО «Фортуна ЭЛ»
Тел./факс: 8-499-504-63-22
8-903-565-23-90, 8-916-782-27-13
E-mail: fortuna-al@yandex.ru; fortunaal@list.ru
http://fortuna-al.narod.ru

Сдано в набор 11.07.2012 г. Подписано в печать 15.12.2012 г.
Формат 84 × 108 1/32. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс Нью Роман».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 13 печ. л. Тираж 2500 экз.
Заказ № 9162.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



